ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО ИСКУССТВА

Научно-исследовательский институт теории
и истории изобразительных искусств Академии
художеств СССР

Научно-методическим советом Академии
художеств СССР рекомендован как учебник
для средних художественных заведений

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО ИСКУССТВА

Учебник для средних
художественных заведений

Под редакцией
М. Т. КУЗЬМИНОЙ
Н. Л. МАЛЬЦЕВОЙ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
МОСКВА. 1971

7 И
И 90

ОТ РЕДАКТОРОВ

«История зарубежного искусства» — учебник для средних художественных учебных заведений, подготовленный в соответствии с утвержденной программой, дает последовательное изложение истории изобразительных искусств зарубежных стран от эпохи первобытно-общинного строя до наших дней. Ряд тем, такие, как «Искусство Японии», «Искусство США», «Искусство социалистических стран», включены сверх программы (для факультативных занятий). В основу настоящей работы положена «Всеобщая история искусств» (т. I—VI, М., «Искусство», 1956—1966), в создании которой принимали участие почти все авторы учебника.

В отличие от шеститомной «Всеобщей истории искусств» и трехтомного учебника «История искусства зарубежных стран» (М., 1960—1964), предназначенных для художественных вузов и снабженных обширной библиографией, в этом однотомном издании библиография опущена. Авторы в самой сжатой форме рассматривают наиболее значительные эпохи в развитии искусства, творчество крупнейших художников и их важнейшие произведения.

Книга может представить интерес для широкого круга читателей, интересующихся вопросами изобразительного искусства.

Коллектив авторов и редакторов выражает свою глубокую благодарность рецензентам книги: М. Г. Манизеру, М. В. Алпатову, А. Д. Чегодаеву, А. К. Лебедеву, В. В. Ванслову, А. С. Гривниной, Е. И. Ротенбергу, В. Н. Тяжелову, а также всему коллективу сектора зарубежного искусства НИИ Академии художеств СССР, который помог в создании этого труда.

8-1-2
262-70

ВВЕДЕНИЕ

РОЛЬ ИСКУССТВА В ОБЩЕСТВЕ

Искусство — одна из форм общественного сознания. В основе искусства лежит художественно-образное отражение действительности. Искусство познает и оценивает мир, формирует духовный облик людей, их чувства и мысли, их мировоззрение, воспитывает человека, расширяет его кругозор, пробуждает творческие способности. Искусство в основе своей народно. «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо имп. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»[1], — говорил Владимир Ильич Ленин, обсуждая с Кларой Цеткин задачи, стоящие перед советскими художниками.

Познавательная роль искусства сближает его с наукой. Художник, как и ученый, стремится понять смысл жизненных явлений, увидеть в случайном, преходящем наиболее характерное и типичное, закономерности в развитии действительности. Глубокое познание действительности в конечном счете связано со стремлением преобразовать и усовершенствовать ее. Человек овладевает силами природы, познает законы развития общества, дабы изменить мир сообразно потребностям и целям, которые ставит перед собой коллектив, общество.

В отличие от науки искусство выражает истину не в отвлеченных понятиях, а в полных жизни конкретных образах. Типичное в жизни воплощается в художественных произведениях, в неповторимых индивидуально-характерных формах.

Цель искусства — раскрыть в явлениях окружающей жизни их подлинную сущность, наглядно показать во впечатляющих образах самое важное для человека и общества. Одним из главных художественных приемов служит обобщение образа, его типизация. Она позволяет ярко показать прекрасное в жизни, обнажить безобразное, злое. Произнося приговор уродливым сторонам жизни, искусство призывает страстно ненавидеть их и бороться с ними. Воплощая идеал прекрасного, искусство вдохновляет на подвиги, на борьбу во имя светлого будущего человечества. Важнейшим моментом эстетической оценки действительности является отрицательное, враждебное отношение передового художника ко всему реакционному как уродливому и оценка прогрессивного как прекрасного по своей сущности.

[1] «Ленин о литературе и искусстве», М., изд-во «Художественная литература», 1969, стр. 663.

Активная, мобилизующая роль искусства особенно возросла в нашу эпоху — эпоху борьбы двух общественных систем: социалистической и капиталистической. В нашей стране искусство является одним из могущественных средств коммунистического воспитания, борьбы против пережитков капитализма в умах и чувствах людей.

Искусство нельзя понять вне его взаимоотношения с другими явлениями общественной жизни, с другими формами идеологии, вне его зависимости от экономических основ общественного развития.

Искусство каждой эпохи неразрывно связано с национальной культурой и историческими условиями, с классовой борьбой, с уровнем духовной жизни общества.

Живя в классовом обществе, художник, естественно, выступает как представитель определенного общественного класса. Отражение реального мира, отбор тех или иных явлений действительности для художественного воспроизведения определяется его общественными взглядами, совершается под углом зрения определенных классовых идеалов и стремлений.

В классовом обществе воздействие реакционных идей накладывает отпечаток ограниченности на творчество художников. Выражение художником подлинных интересов трудящихся классов расширяет его творческий кругозор и его способность к эстетическому воплощению в образах искусства передовых устремлений общества в целом.

История искусства представляет собой сложную, противоречивую картину развития различных школ, стилей, течений, находящихся во взаимодействии, борьбе. В своем творчестве художник исходит не только из непосредственных впечатлений, наблюдений и изучения натуры, но также из опыта, накопленного искусством за всю историю человечества, из традиций национальных школ, то опираясь на них, то противопоставляя им свое новое понимание явлений действительности.

Уровень развития искусства, достижение им высокой эстетической ценности, подчеркивает К. Маркс[1], не находится в прямом соответствии с ростом производительных сил. Прогрессу производительных сил в антагонистическом обществе сопутствует рост эксплуатации, которая

[1] См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 736—738.

уродует человека и человеческие отношения, сковывает развитие творческих способностей трудящихся масс, насаждает иллюзии в их сознании. Возникновение и расцвет некоторых видов искусства возможны только на ранних этапах художественного развития и неповторимы в классовом обществе в дальнейшем.

Прогресс искусства сильнее и ярче проявляется в гуманистических и реалистических тенденциях и завоеваниях каждой эпохи. Реализм — художественный метод, наиболее отвечающий познавательной природе искусства. Но правдивое отражение действительности не может быть сведено к копированию действительности. Подлинный реализм характеризует стремление воплотить в ярко индивидуальных образах типическое, закономерное в жизни. Отсутствие гармонического единства обобщения и индивидуализации художественного образа приводит или к схематизму, лишающему художественное произведение жизненной силы убедительности, или к изображению случайных, мелочных сторон действительности. «...Реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах ... которые их окружают и заставляют действовать...»[1],— подчеркивает Энгельс, говоря об особенностях демократического реализма 19 в.

Реализм в искусстве — понятие историческое. Он приобретает различное содержание и форму в зависимости от определенных исторических условий данной эпохи, проходя ряд качественно своеобразных ступеней своего развития. Эти ступени определяются как изменением самого предмета изображения — новых общественных отношений, нового уклада жизни,— так и воплощением нового уровня общественного сознания, различием характера представлений о жизни.

На ранних ступенях общественного развития правдивое отражение жизни в искусстве формируется стихийно и большей частью облекается в фантастические мифологические формы (искусство древнего мира и средних веков). Сознательная устремленность к познанию мира, его закономерностей, сложение реализма как программно осознанного определенного метода в искусстве относится к эпохе Возрождения, когда искусство, как и наука, освобождаясь от плена церковной схоластики, овладевает правдивым отображением образа человека, его мировоззрения и общественных отношений.

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», М., «Искусство», 1967, т. 1, стр. 6.

Демократический реализм 19 в. развивается в условиях капиталистического общества. Он окончательно освобождается от связи с мифологией, от религиозных форм восприятия мира, и с углублением метода, приобретает целеустремленный характер. Это в основе своей — критический реализм, обнажающий и критикующий пороки капиталистического общества, утверждающий демократические гуманистические идеалы. Критический реализм с его осознанной идейной программой является выразителем боевой демократической культуры с ее народным национальным характером.

Революционный пролетариат строит бесклассовое общество, обеспечивающее всестороннее развитие творческих способностей человека, освобожденного от всяких форм социального рабства. После победы социализма складывается как ведущее искусство, как целостный метод и направление социалистический реализм. Он продолжает развитие реалистических достижений предшествующих исторических эпох, критически перерабатывая все ценное, созданное человечеством. Вместе с тем социалистический реализм — новая, высшая форма реалистического искусства, наиболее последовательного и полного художественного отображения и оценки действительности в ее развитии и изменении.

Искусство социалистического реализма правдиво запечатлевает уклад жизни и наглядно воплощает мир этических и эстетических чувств, мыслей и идей социалистического коллектива. Оно воспитывает народ в духе социализма и коммунизма. «Наш реализм сугубо динамичен... Социалистический реалист понимает действительность как развитие, как движение, идущее в непрерывной борьбе противоположностей... Он определяет себя как выражение исторического процесса, с одной стороны, а с другой стороны,— как активную силу, которая определяет собой ход этого процесса»[1],— подчеркивал А. В. Луначарский,— «но он (реализм.— *Ред.*) насквозь отдается борьбе, он весь насквозь — строитель, он уверен в коммунистическом будущем человечества, верит в силы пролетариата, его партии и его вождей, он понимает великое значение того первого основного боя и того первого акта мирового социалистического строительства, которое происходит в нашей стране»[2].

[1] А. В. Луначарский, Собрание сочинений, т. 8, М., изд-во «Художественная литература», 1967, стр. 495—496.

[2] Там же, стр. 501.

ВИДЫ ИСКУССТВА

В процессе исторического развития сложились различные виды искусства. Они отличаются по объектам изображения, по содержанию, по материалам и средствам художественного выражения, по своему образно-познавательному воздействию. Специфика каждого вида заключается в свойственной только ему силе выражения мысли, глубине эстетического отражения определенных сторон жизни. То, что доступно одним видам искусства, мало доступно или совсем недоступно другим. Вместе с тем жизнь и эстетическое отношение к ней раскрываются во всей ее полноте и богатстве в совокупности всех видов искусств. Каждый вид искусства переживает внутренний рост, стремится к расширению своих художественных возможностей и всеобъемлющему охвату действительности. Этот процесс сопровождается органическим проникновением достижений других видов искусства, а также науки и техники.

Эпохи наивысшего расцвета искусства в прошлом свидетельствуют о том, что полнота и всесторонность отображения мира достигаются одновременным расцветом всех видов искусства.

Архитектура

Архитектура, или зодчество — искусство строить здания и их комплексы, предназначенные для общественной и частной жизни людей. Архитектура тесно связана с материальными потребностями человека, с развитием науки и техники и потому является одной из форм материальной культуры. Практические задачи, которые решает архитектура, определяют непременные требования, предъявляемые ей,— целесообразность и удобство.

Вместе с тем архитектура выступает и как один из видов искусства. Созданный человеком мир художественно-выразительных архитектурных форм образно раскрывает эстетическую целесообразность той общественной функции, ради которой возводилось архитектурное сооружение. В художественных образах архитектуры отражается и характер общественной жизни, и уровень духовного развития общества, и его эстетические идеалы. Архитектурный замысел раскрывается целесообразной организацией пространства интерьера здания, группировкой его объемов, в ритмических и пропорциональных отношениях частей и целого. Большое значение имеет художественное оформление наружного вида зданий, улиц, площадей, часто объединенных в ансамбли.

Как ни один другой вид искусства, архитектура постоянно воздействует своим образным строем и монументальными формами на массы людей. Пользуясь богатством пространственных и объемных форм, архитектура повествует об укладе, общественном строе государств и народов современности и минувших веков.

Многообразие общественных потребностей человека рождает разнообразие типов архитектуры: жилой, общественно-гражданской, промышленной. Высшей формой архитектуры является градостроительство, которое учитывает характер местности, экономики, условия транспорта, размещения населения. В периоды художественного подъема архитектура гармонически развивается в содружестве с другими видами искусства. Скульптура, живопись, декоративные искусства воплощают в конкретных образах идеи, заложенные в сооружении. И архитектура и изобразительное искусство обогащают друг друга в этом синтезе.

Скульптура

Подобно архитектуре, скульптура — объемно-пространственный вид искусства, но она изобразительна. Скульптура изображает реальный мир, в первую очередь человека в материально-ощутимых объемных формах, находящихся в окружении реального пространства и освещения. Особенность круглой, обработанной со всех сторон скульптуры проявляется в том, что образ может восприниматься с различных точек зрения, раскрывающих модель в ее многогранных аспектах. Пластическая выразительность приобретает особую силу воздействия благодаря умелому использованию переходов света и тени, меняющихся в зависимости от времени дня и состояния природы.

Выразительность скульптуры достигается с помощью архитектоники форм, построения основных планов, объемов, масс, линий, их ритмических соотношений, составляющих единое целое. Именно они выражают содержание образа. Большое значение, особенно в монументальной скульптуре, имеет четкость и цельность силуэта. «Надо,— писал в своих «Размышлениях о скульптуре» видный французский скульптор 18 в. Этьен Фальконе,— чтобы произведение выделялось на фоне воздуха, деревьев, архитектуры, заявляло о себе с самого дальнего расстояния, с которого его можно заметить. Свет и тени, широко распределенные, будут также состязаться в том, чтобы определить главные формы и общее впечатление». Фактурная обработка поверхности, детали лишь до-

полняют выразительность пластического решения скульптурного образа.

Скульптор выбирает материал, соответствующий его замыслу; так, например, мрамор с его светлой, полупрозрачной поверхностью передает тончайшие свето-теневые нюансы и незаменим в изображении человеческого тела. Диорит или гранит, трудно поддающиеся детальной обработке, требуют монолитных, монументальных форм. Бронза способна передать динамические состояния, и т. д.

Поскольку скульптура воздействует языком пластики, воспроизводит объем средствами лепки или высекания, художник пользуется большей частью реальным цветом материала, хотя иногда применяет подцветку или окраску.

Кроме круглой скульптуры существует рельеф (фигурный или орнаментальный). Он обладает трехмерностью скульптуры и одновременно стелется как рисунок по плоскости. Рельеф дает возможность раскрыть темы, связанные с изображением множества людей, их действий, совершающихся в пейзаже или интерьере.

По назначению скульптура делится на монументальную, станковую и декоративную. Монументальная скульптура выражает большие и общие идеи лаконичными формами. Воздействуя на расстоянии, она украшает площади, улицы, архитектурные комплексы. Станковая скульптура, рассчитанная на близкое восприятие и предназначенная в основном для интерьеров, часто решает сложные психологические задачи (например, в портрете), декоративная — используется для выявления основных членений архитектуры и в украшении быта.

Живопись

В отличие от пространственных видов искусства живопись воспроизводит явления жизни средствами цвета, светотени и линий, переводя на плоскость реальные пространственные измерения. Живописи доступны изображения и человека и окружающей его среды. В этом проявляются ее преимущества по сравнению с возможностями скульптуры.

Оперируя линией, цветом и светотенью, живописец воспроизводит действительность во всем ее красочном богатстве. В отличие от литературы, которая раскрывает судьбы и характеры людей в развитии, живопись показывает явления жизни в мгновенных, как бы фиксированных состояниях. В наиболее значительных произведениях живописи концентрируется сущность сложных процессов. В них угадываются предшествующие события и связь с последующими.

«Живопись — не болтливое искусство,— писал глава французских романтиков 19 в. Делакруа,— и в этом, по-моему, ее немалое достоинство... Живопись вызывает совершенно особые эмоции, которые не может вызвать никакое другое искусство. Эти впечатления создаются определенным расположением цвета, игрой света и тени — словом, тем, что можно было бы назвать музыкой картины».

Живопись разделяется главным образом на монументальную и станковую. Монументальная живопись — наиболее древняя по происхождению. Она возникла в органической связи с архитектурой общественных и культовых зданий и рассчитана на определенное место, предоставленное ей архитектурным комплексом. Для нее характерны техники мозаики, фрески, темперы.

Станковая живопись (исполненная на станке — мольберте) не зависит от какого-либо художественного ансамбля, а имеет самостоятельное значение. Она получила широкое распространение начиная с эпохи Возрождения.

Живопись различается по материалам и техническим способам красочного изображения. Эпоха расцвета монументальной живописи привела к развитию техники мозаики (изображение создается на стене при помощи цветных камешков и сплавов стекла — смальт) и фрески (изображение наносится на стену специальными водяными красками по сырой штукатурке). Станковая живопись была связана в древние времена с техникой энкаустики (живопись восковыми красками), в средние века — с темперой (яичные краски), в эпоху Возрождения и в наше время — с техникой масляной живописи на дереве или холсте, с 17—18 вв.— также с акварелью и пастелью.

Графика

Слово «графика» происходит от греческого «графо» (пишу). Определяющим в графике является рисунок, средствами выразительности служат линия, градации света и тени, соотношение белых и черных пятен, степень контрастности или мягкости их сопоставления. Цвет полихромный в графике применяется реже, однако с помощью черного и белого художник создает иллюзию цветности и тонального разнообразия. Специфическая особенность графического языка состоит в лаконичности изобразительных средств, дающих четкое, быстро воспринимаемое изображение главного.

Рисунок уникален. Но благодаря возможности его размножения путем оттиска — получения гравюры — графика приобретает массовый характер. Отсюда преобладающее значение этого вида искусства в революционные эпохи. К графике относятся: рисунок (карандашом, пером, углем, сангиной, кистью на бумаге, процарапанный на металле, выполненный на камне), одноцветный и многоцветный эстамп (гравюры на дереве, металле, цинке, камне, линолеуме). Графику можно подразделить на станковую (самостоятельные произведения), книжную иллюстрацию и оформление книги, газетный и журнальный рисунок и прикладную (этикетки, почтовые марки, шрифт и т. д.). Своеобразной монументальной формой графики является плакат, обращающийся непосредственно к массам, воздействуя быстро легко воспринимающимися образами. Плакат обладает наибольшей агитационно-призывной силой.

Истоки графики восходят к рисункам первобытного человека, нанесенным на скалах, выгравированным на кости, к украшениям керамики, металла и т. д. Как и древние рельефные изображения, некоторые графические первоначально заменяли письменность. Тесная связь изобразительного образа со словом, с литературой в той или иной мере присуща графике (за исключением станковой) в дальнейшем ее историческом развитии и составляет существенное ее отличие от живописи.

Прикладное искусство

К прикладному искусству относятся предметы, служащие бытовым нуждам человека, обладающие определенными художественно-эстетическими свойствами и одновременно украшающие быт, интерьер жилища, общественные здания, улицы, площади, парки. Это мебель, ковры, ткани, одежда, вазы, посуда, ювелирные изделия, вывески, уличные фонари и т. д.— предметы из металла, керамики, дерева. Так же как и архитектор, мастер бытовой вещи решает форму предмета, исходя из его назначения, целесообразности, стремясь в то же время к его эстетической выразительности.

Эстетическая ценность предметов определяется красотой форм, линий, силуэта, выбором пропорций и мастерством обработки материала. В большинстве предметов прикладного искусства (мебель, утварь и т. д.) структура и форма находятся в органической связи с орнаментом, который подчеркивает форму и назначение предмета.

ЖАНРЫ

На протяжении исторического развития изобразительного искусства сложились его жанры: портрет, пейзаж, натюрморт, исторический и бытовой жанры. В основе этого деления лежит обращение к изображению различных сторон действительности, к определенному кругу тем и образов. Сложение современной системы жанров в искусстве вызвано усложнением общественного уклада и мировосприятия и относится к 15—16 вв. Порожденные одними историческими условиями, жанры исчезают или претерпевают изменения в других. В некоторые эпохи жанры приобретают устойчивый характер, их сфера резко ограничивается, в другие — границы между жанрами нарушаются. Особенно полное выражение жанры получили в станковой живописи, скульптуре и графике.

В портрете многогранные представления о своеобразии характера, личности данного человека, его внешнего облика и духовной жизни иногда сочетаются с раскрытием социально-типических черт.

Исторический жанр повествует о значительных событиях общественно-гражданской жизни, раскрывает трагические противоречия истории, передает достоверность характеров людей давно ушедших времен, обстановки, костюмов и т. д. Бытовой жанр отражает повседневную жизнь людей, социальный и национальный уклад, нравы, быт.

Пейзаж воспроизводит окружающую человека природу во всем многообразии ее форм, облика, состояний, тот или иной вид города, села, индустриального района. В лучших пейзажах эмоциональность сочетается с глубиной идейного замысла. Иногда в пейзаж вводятся фигуры людей, но они играют подчиненную роль. Основным остается природа, в жизни которой участвует человек.

Натюрморт (от французского выражения «мертвая природа») — изображение мира вещей, утвари, орудий труда, плодов, цветов. Этот жанр раскрывает особенности предметов и вещей, характеризует их владельца, а иногда способствует лучшему пониманию мировоззрения и особенностей общественного уклада той или иной эпохи.

СТИЛЬ

Исторически сложившаяся система идейно-художественных принципов и особенностей форм, обусловленных социальными отношениями каждой эпохи, называется стилем. В одном

и том же стиле виды и жанры искусства находятся в тесном взаимоотношении. Их объединяют общие идеи и эстетические критерии той или иной эпохи. Эта общность порождает более или менее устойчивую и единообразную систему художественных форм.

Следует различать понятие стиля как исторически-возникшей категории от употребления этого слова в смысле «манеры», «почерка» художника.

В процессе живого развития искусства, в рамках стиля идет борьба различных направлений. Она приводит к коренным изменениям существующего стиля и возникновению нового. Нагляднее всего стилевое единство эпохи проявляется в архитектуре и прикладных искусствах. В прошлом с наибольшей полнотой единые художественные устремления были выражены в дорическом стиле Древней Греции, в романском и готическом стилях средневекового искусства.

Примеры органической взаимосвязи различных искусств прошлых исторических эпох представляют ценный художественный опыт для советского искусства. В искусстве социалистического реализма широко проявляется тенденция к созданию единого стиля, охватывающего все виды искусств,— от градостроительства и возведения промышленных ансамблей нового типа до частных задач художественного оформления интерьера жилых домов, предметов быта, одежды и т. д.

ЗНАЧЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ

Изучение мирового искусства, уяснение закономерностей его развития, основательное знакомство с величайшими его памятниками и с творчеством наиболее замечательных мастеров реалистического искусства — необходимая предпосылка осмысленной работы молодого художника. Без серьезного знания художественного прошлого невозможно формирование зрелых идейно-эстетических убеждений, расширение кругозора, полное овладение профессиональными навыками и мастерством.

В. И. Ленин говорил: «Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить... Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»[1].

В культурном наследии В. И. Ленин четко разграничивал две культуры: демократическую культуру трудящихся и эксплуатируемых масс и культуру господствующих классов. Он призывал из каждой национальной культуры брать «*только* ее демократические и ее социалистические элементы...», брать их «*только* и *безусловно* в противовес буржуазной культуре...»[2].

В известной беседе с Кларой Цеткин В. И. Ленин отрицательно оценивал формалистические направления в искусстве начала 20 в. Он отказывался восхищаться новым только потому, что это — новое. «Мы чересчур большие «ниспровергатели в живописи». Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе... Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости»[3].

Настоящую основу для расцвета советского искусства Ленин видел в культурном подъеме народных масс, в широком народном образовании и воспитании: «На этой почве должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию»[4],— говорил он Кларе Цеткин.

Мудрая политика КПСС развивает идеи В. И. Ленина. «В искусстве социалистического реализма, основанном на принципах народности и партийности,— говорится в Программе КПСС,— смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры»[5].

---

[1] «Ленин о литературе и искусстве», стр. 443.
[2] Там же, стр. 99.
[3] Там же, стр. 663.
[4] Там же, стр. 666.
[5] «Программа КПСС», Политиздат, 1969, стр. 131.

ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО

ПАЛЕОЛИТ

МЕЗОЛИТ И НЕОЛИТ

ЭПОХА БРОНЗЫ

Искусство с его разнообразными видами (архитектура, скульптура, живопись, графика, декоративно-прикладное) возникло задолго до того, как сложилось само обобщающее понятие искусства. Его существование, как специфической области духовной деятельности человека, с присущими только ему особенностями и задачами, стало возможным лишь на том историческом этапе, когда в результате разделения труда духовная деятельность оказалась привилегией немногих, в то время как физическая работа поглощала силы почти всех членов общества.

Однако истоки искусства более древни. Многочисленные произведения изобразительного творчества давностью десятков тысяч лет — наскальные росписи, статуэтки из камня и кости, орнаментальные узоры на кусках оленьих рогов и каменных плитах — появились намного раньше сознательного представления о художественном творчестве. Они поражают неповторимой свежестью восприятия, яркостью и силой выражения и настолько жизненны, что сохраняют художественную значительность до наших дней.

Зарождение искусства и первые шаги художественного развития человечества восходят к первобытнообщинному строю, когда закладывались основы материальной и духовной жизни общества. Исследования историков и археологов дают основание утверждать, что первые памятники искусства относятся к палеолиту. Это была эпоха сравнительной зрелости первобытнообщинного строя, сложения рода, возникновения матриархата. По своим физическим данным человек уже ничем не отличался от современного. Он владел речью, делал довольно сложные орудия из камня, кости, рога, дерева, охотился на зверей. С расширением общественно-трудовой деятельности человека обогащался его познавательный кругозор. Предшествующие многие тысячи лет развития древних племен дали верность глазу, гибкость руке, воспитали способность выделить главное и характерное, умение видеть присущую природе красоту и гармонию форм. На этой основе зародились зачатки эстетического чувства.

Своим возникновением искусство обязано не биологической природе человека, не религии, магии или игре, как это утверждает идеалистическое искусствознание, а развитию общественной жизни и ее основе — труду. По словам Г. В. Плеханова, «труд старше искусства»[1].

[1] Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 73.

Процесс труда — творческий процесс, он преображает самого человека, изменяет его природу, «развивает дремлющие в ней силы»[1], его мозг и чувства. Чтобы могло появиться искусство, человек должен был научиться видеть и чувствовать: «*Образование* пяти чувств — это продукт всей всемирной истории»[2]. Без упражнения руки при работе в камне человек не мог бы научиться рисовать. Должно было развиться музыкальное ухо, глаз, умеющий видеть красоту формы и цвета, чтобы родились песня или произведение живописи.

Воздействуя на природу, человек познавал ее. У него возникали образы природы, которые находили выражение в слове, в музыкальных звуках, в рисунке. Эти образы не были бездумным копированием окружающего мира. Они закрепляли результаты трудового жизненного опыта, расширяли и углубляли представление о действительности. Труд пробуждал в человеке способность видеть качественное многообразие и богатство окружающего мира. Работая над орудиями труда из камня, дерева, бронзы, люди знакомились с разными видами и свойствами материалов, приучались четко воспринимать особенности объема и поверхности. Охота давала возможность наблюдать животных, их повадки и т. д.

Процесс труда воспитывал в человеке понятие целесообразности и соответствия формы предмета его назначению и содержанию. С усложнением функций орудий труда они приобретали более целесообразную и изящную форму. Ритм движения труда воссоздавался в искусстве в повторяющихся линиях, формах. Процесс труда знакомил человека с законами симметрии и гармонии, порождал чувство меры и упорядоченности — те элементы, которые имеют важное значение в искусстве. Заложенные в самой природе, они начинают восприниматься как признаки, во многом определяющие представление о прекрасном.

Уже в некоторых каменных плитах (период Мустье, найденных в пещере Ла-Ферраси во Франции) можно видеть элементы эстетического характера — ритмически повторяющиеся красочные полосы и пятна, а также выдолбленные чашечки, расположенные в определенном порядке. Вещи, создаваемые человеком, не только утилитарно полезны — они начинают доставлять эстетическое наслаждение.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 23, стр. 188.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 1, т. III, стр. 627.

Решающее значение для развития искусства имели сознательность, целеустремленность процесса труда, наличие предварительного замысла, который человек в процессе труда стремится осуществить. Это отличает труд человека от инстинктивной деятельности животных, порожденной биологическими потребностями, например поисков пищи, витья гнезд птицами, построения плотины бобрами и т. д. «Паук совершает операции, напоминающие операции ткача,— писал Маркс,— и пчела постройкой своих восковых ячеек посрамляет некоторых людей-архитекторов. Но и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что, прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове. В конце процесса труда получается результат, который уже в начале этого процесса имелся в представлении человека, т. е. идеально»[1].

Произведения искусства в эпоху каменного века были порождены конкретными практическими потребностями. Они отражали повседневную трудовую деятельность древнего человека и возникшее на ее основе стихийно материалистическое миросозерцание. Труд, искусство, мифология, магия и зачатки научных представлений не были расчленены, а выступали слитно. Рисуя животное, добыча которого была жизненно необходимой, первобытный охотник познавал его. В эту пору человек не отделял себя от природы, он отождествлял себя с ее явлениями и силами и наивно приписывал себе возможность магически воздействовать на них.

В основе этих представлений лежала наивная вера в возможность преобразования природы с помощью колдовских заклинаний. Подобно охотничьим танцам, инсценирующим сцены охоты, наскальные росписи и рисунки, изображающие животных, были связаны с магическим обрядом, который согласно наивным представлениям первобытного человека должен был обеспечить удачу на охоте. Овладевая изображением зверей, человек, казалось, обеспечивал победу над ними. В этом своеобразном фантастическом мышлении поэтически воплощалось стремление человека к завоеванию мира. В нем содержались элементы эстетического восприятия, из которого развилось искусство.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 23, стр. 189.

ПАЛЕОЛИТ

Древнейший этап развития первобытной культуры — эпоха палеолита (древнекаменный век, приблизительно 40—12 тысячелетия до н. э.), когда, согласно данным археологии, появились все виды изобразительных искусств. Их памятники в большом количестве найдены в Европе, в Южной Азии и Северной Африке. Выдающееся место в это время занимают росписи на стенах и потолках пещер, в глубинах подземных галерей и гротах. В них наиболее ярко проявилась творческая одаренность человека на заре его жизни.

После отступления ледника на север в Европе установился умеренный климат, благоприятный для развития человека. Не имея постоянных жилищ, люди ютились в расселинах скал и пещерах, одевались в шкуры животных, знали огонь, заботились о погребении сородичей. Древние охотники были наделены огромной энергией и отвагой. Основным содержанием их жизни являлась жестокая и упорная борьба с противостоящими грозными и неведомыми силами природы. Она поглощала сознание коллектива, воспитывала настойчивость, она становилась основной темой искусства, в котором преобладали изображения диких зверей — объекта охоты. Изучение характера животного, его повадок представляло практический интерес. Хищный зверь — источник жизни человека, владел его творческим воображением. Отсюда зоркость наблюдения, непосредственная яркость эмоций, которыми отмечены произведения палеолита.

Ранние рисунки примитивны; это контурные изображения звериных голов на известняковых плитах (пещера Ла-Ферраси во Франции), человеческой руки, обведенной краской. Позже в рисунках и живописи на стенах и потолках пещер проходит весь мир животных каменного века:

исполинские олени с ветвистыми рогами, табуны диких коней, напуганных ланей, косматых зубров и медведей, грузных бизонов, могучих мамонтов. Монументальные изображения наносились кремневым резцом по камню или краской по слою сырой глины на стенах пещер. В живописи использовались земляные краски, желтая и бурая охра, красно-желтый железняк, черный марганец и уголь, белая известь. Изредка изображения исполнялись в технике рельефа.

Высшего расцвета искусство эпохи палеолита достигает в мадленский период (25—12 тысячелетия до н. э.). В наскальных росписях и рисунках образ зверя приобретает конкретные черты. Появилась точность формы, уверенность и экспрессивность линий, умение выделить из множества наблюдений главное. Животные изображаются в разнообразных положениях, в движениях, пронизывающих тело, в стремительном беге, в борьбе, в живых поворотах. Художник подмечает ритмические повторы и изгибы линий, симметрию в расположении частей.

В живописи совершается переход от простейшего контурного рисунка, равномерно залитого краской, к многоцветной росписи. Фигуры животных передаются крупными пятнами двумя-тремя красками; с помощью изменения силы тонов моделируются объемные формы.

Замечательные росписи этого периода найдены во Франции в пещерах Фон де Гом и в Северной Испании на потолке Альтамирской пещеры. Они отмечены чувством могучей стихийной силы жизни зверей. Первобытного человека интересует не только внешний вид животного, но и его характер, повадки, различные состояния.

Поражает большое разнообразие решения одной и той же темы, мастерская передача моментальных движений животного, поз, полных напряжения. Таковы экспрессивные изображения бизонов, бегущих, раненых, умирающих, готовящихся к схватке (Альтамира) (илл. 1), чутких, настороженных северных оленей (Фон де Гом).

В мадленское время встречаются большей частью единичные изображения животных почти в натуральную величину. Но они не связаны действием в единую композицию. Однако к этому же времени относятся зачатки более сложных решений: например, на костяной пластинке из грота Мэрии в Тейжа (Франция) передано с помощью гравировки движение целого стада оленей; полностью изображены только крайние фигуры животных, все стадо дано обобщенно в виде перспективно уменьшающихся голов, рогов и прямых палочек ног. Впервые рождается впечатление множественности.

На камне из пещеры Лимейль (Франция) (илл. 3) дан не только образ стада, но и запечатлены повадки каждого оленя. В костяной пластике из грота Лортэ (Франция) показаны олени, переплывающие реку. Небольшая поверхность украшенного гравировкой предмета заставила думать о композиционном расположении фигур на плоскости, делается попытка воспроизвести пейзажную среду — река обозначена условным изображением плавающих между ногами оленей рыб. В произведениях такого рода можно найти зачатки декоративно-прикладного искусства.

В эпоху верхнего палеолита развивается резьба на камне, кости, дереве, а также круглая пластика. Древнейшие статуэтки животных — медведей, львов, лошадей — отличаются точным воспроизведением основных объемов, фактуры шерсти и т. д. С культом «прародительницы» и «владычицы стихии» связаны изображения тучных обнаженных женщин, иронически названных «венерами» (статуэтка из Виллендорфа, Австрия) (илл. 2). В период матриархата женщине, хозяйке жилища и хранительнице домашнего очага, принадлежало главное место в общественной жизни. Художник подчеркивал в ее образе черты матери, воплощая в ней единство родового коллектива, то, что имело тогда важное значение. Мас-

сивные тяжеловесные женские статуэтки наделены пластической выразительностью и монументальностью. В фигурах с повышенной экспрессивностью выявлены градации объемов, их ритмическое чередование.

В своей основе искусство палеолита наивно реалистично. В этом проявились его сила и слабость. Ему свойственны могучее стихийное чувство жизни, мужественность и простота. В то же время его отличает известная узость содержания, младенческая примитивность чувств и сознания, развивающегося в непосредственной слитности с ограниченной практической деятельностью. Человек не познал еще самого себя и чаще всего обращался к животному. Не случайно в первобытных «венерах» черты человеческого лица не изображались, внимание сосредоточивалось на биологических особенностях тела. В отношении человека к миру преобладало инстинктивное начало, его разум только пробуждался, а жизненные наблюдения сочетались с фантастикой, магией. Проявляя зоркость по отношению к отдельным предметам, первобытный человек еще не мог охватить цельную картину мира, обобщить и связать явления между собой и природой. Он не владел композицией, не давал развернутого сюжета, не чувствовал пространства.

МЕЗОЛИТ И НЕОЛИТ

Новый и важный этап в развитии первобытного искусства наступает с подъемом производительных сил в эпоху мезолита (среднекаменный век, 12—8 тысячелетия до н. э.) и неолита (новокаменный век, 8—4 тысячелетия до н. э.).

В это время очаги жизни передвигаются на юго-восток (на территории с более теплым климатом, где сложились позже Египет, Индия, Китай). С отступлением ледников в Европе тоже намечается потепление: исчезли мамонты, олени ушли на север. Совершается переход к оседлому образу жизни, от пассивного освоения готовых продуктов природы к активному ее изменению в своих целях. Наряду с занятием охотой и рыболовством люди обращаются к земледелию и скотоводству, к умножению продуктов природы. Совершенствуется обработка каменных орудий, разрабатывается гончарное производство и строительное дело, улучшается ткачество. Эти изменения поставили человека в более сложные отношения с природой, что привело к различию путей развития культуры в разных областях. Нарастающее разделение труда, усиление родовых общин и укрепление связей между ними, появление патриархата усложнили отношения между людьми. Наивное восприятие природы, такое, каким оно было у людей палеолита, исчезает. Усиливается роль магии, развивается земледельческая мифология, возникает культовое искусство — новая форма осмысления жизни. Продолжает существовать и некультовое искусство, по-прежнему связанное с трудовой деятельностью.

Характер художественных образов в эпоху мезолита изменяется. В поле зрения человека входят новые явления, делаются попытки к раскрытию их взаимосвязи, к освоению общих закономерностей жизни. В эту эпоху ярко проявляется одна из закономерностей поступательного развития искусства. Она заключается в том, что новые завоевания сопровождаются некоторой утратой достигнутого в предшествующий период. В изобразительном искусстве появляются элементы схематизма, в живописи исчезает многокрасочность. Росписи этого времени исполнены силуэтно, одним штрихом, ровно положенной красной или черной краской, без лепки объема. И одновременно возникает более содержательный и целостный взгляд на мир — события показываются в их взаимосвязи. Центральной темой искусства остается борьба с природой, но в росписях впервые

появляется изображение человека, показываются его поражения или победы над силами природы — сцены охоты, военных столкновений и т. д.

Стремление раскрыть внутренний смысл явлений рождает умелую организацию композиции на плоскости, эмоционально-драматическое действие. Развивается повествовательное начало. Эти черты характеризуют росписи в Испании и в Северной Африке. Схваченные с птичьего полета, нанесенные динамичными штрихами стремительные фигуры воинов (Испания, Морелли ля Вилла) исполнены решительности целенаправленных действий. Эта полная экспрессии сцена передает напряженный характер жизни древних людей. Тематика росписи обогащается и новыми сюжетами. В изображении танца (наскальная живопись близ мыса Доброй Надежды) метко переданы легкие движения каждой женщины и вместе с тем единство стремительного ритма, объединяющего три фигуры.

В эпоху неолита распространяются мелкая пластика, художественные ремесла и орнамент, положившие начало декоративному искусству. В то время как статуэтки животных, отличаясь обобщенностью, сохраняют черты реализма, в изображениях женского божества земледелия проступают черты схематизма. Изобразительность искусства древнейших охотников уступает место искусству отвлеченных геометрических форм.

Новые черты ярко проявились в художественном ремесле, развитие которого было тесно связано с осознанием эстетической выразительности трудовых процессов. Чувство закономерности, присущей реальному миру, выражается в архитектонической ясности форм предметов быта, в их гармоничной целостности, в ритмической мерности орнамента, выявляющей его структуру.

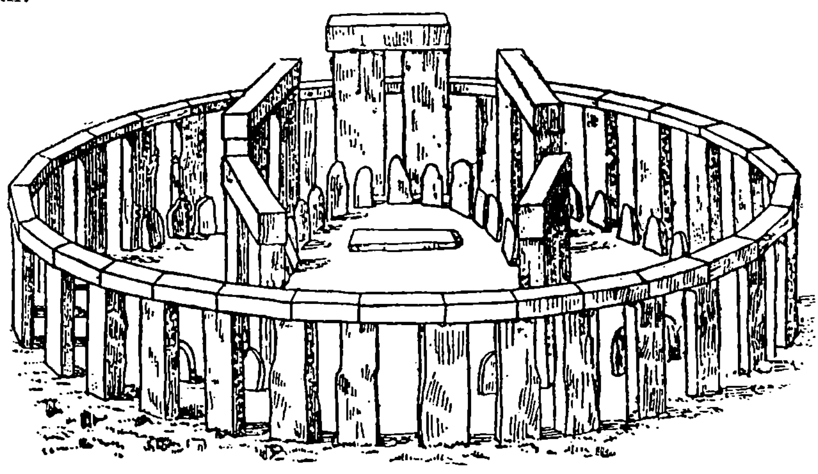
В основе орнамента лежит условно-схематическая передача явлений природы и стремление обобщить, абстрагировать наблюдения реальных образов. Простейший орнамент появляется как след от плетения, обмазанного глиной. В дальнейшем этот мотив сменяется рисунком. Возникают геометрические узоры, покрывающие сосуды и другие предметы быта.

Переход к земледелию и скотоводству способствует более систематическому наблюдению жизни природы; создается возможность для восприятия выразительности формы, ритма, симметрии, которые образуют основу композиции орнамента. Примером орнаментально-керамических изделий могут служить трипольские сосуды (4—3 тысячелетия до н. э., юго-запад европейской части СССР и территория ряда Балканских стран) различной формы, с орнаментом, нанесенным белой, черной или красной краской. Характерные мотивы орнамента: параллельные полосы, двойные спирали, обегающие сосуд, зигзаги, концентрические круги и т. д., имеющие разнообразное смыслое значение. Из повторения одних и тех же геометрических знаков возникает правильный и сложный орнаментальный узор, линии которого в бронзовый век приобретают большую гибкость и упругость. В орнамент включаются схематизированные изображения людей и животных, фольклорные образы, сохраняющие значение и в дальнейшем.

ЭПОХА БРОНЗЫ

В эпоху бронзы (начало 3 и 2 тысячелетие до н. э.), с введением новых форм хозяйства и металлических орудий происходит первое крупное общественное разделение труда, создавшее условия для регулярного обмена и усиления имущественного неравенства. Среди племен выделяются пастушеские, занимающиеся приручением и разведением скота. Появляется ткацкий станок, совершенствуется производство. На этой основе совершается второе крупное разделение труда — ремесло отделяется от земледелия. В жизни человека происходит перелом, сыгравший большую роль

на пути цивилизации: совершается дальнейший процесс разложения первобытнообщинных отношений, окончательно утверждается патриархат. В долине Нила, в Двуречье возникают рабовладельческий строй, классовые государства. Объединение нескольких родов в племя, беспрекословное подчинение старшему в патриархально-родовом обществе, более высокая организация труда, накопление добавочных продуктов создало благоприятные условия для развития искусства, фольклора, эпоса, песни, музыки.



Стонхендж. Реконструкция

Преобладающее значение получает монументальная архитектура, связанная в своем возникновении с развитием религиозных представлений, с культом предков и природы, то есть духовными потребностями общества. Грандиозные, простые по формам сооружения из камня возводились трудом всей первобытной общины и были выражением единства рода, его мощи. К мегалитическим сооружениям (то есть выстроенным из громадных камней — по-гречески «мег» — большой, «лит» — камень) относятся: менгиры, дольмены и кромлехи, найденные в различных странах Европы. Одинокие сигаровидные каменные столбы — менгиры, доходящие порой до 20 *м* высоты (менгир в Бретани, Франция), несут в себе черты и архитектуры и скульптуры. Иногда на них высекались рельефы, иногда их формы сближались с человеческой фигурой. Здесь намечалась тенденция героизации образа человека, его коллектива. Менгиры являлись предметом поклонения, возможно, служили надгробиями. Они возводились на возвышении, были центром округи. Сила воздействия на зрителя достигалась контрастным сопоставлением гордо поднимающейся ввысь вертикальной массы мощного монолита с окружающими его небольшими деревянными хижинами или землянками.

Архитектурное начало сильнее выражено в дольменах. Это погребальные сооружения из двух или четырех отвесно поставленных камней, перекрытых широкой горизонтальной каменной плитой. Внутреннее пространство дольмена служило для родовых захоронений. Дольмены широко распространены в Западной Европе, в Северной Африке, мегалитические сооружения в Крыму и на Кавказе относятся к 5—2 тысячелетиям до н. э. Они возникали и позже.

Величественный характер архитектуры этого времени выразился в аллеях менгиров — вертикально поставленных огромных отвесных камнях, количество которых доходит до тысячи. Равномерно расположенные параллельными рядами на обширной территории, они ритмически упорядочивали торжественное религиозное шествие, придавали ему общественный характер. Аллеи менгиров встречаются в Закавказье, в Армении («Каменное

войско»), в Западной Европе, по побережью Средиземного моря и Атлантического океана. Особенно знаменита своей грандиозностью аллея менгиров у Карнака в Бретани (Франция).

Более сложные мегалитические постройки — кромлехи. Самый грандиозный из них возведен в Стонхендже (начало 2 тысячелетия до н. э., Южная Англия) (илл. 4) из огромных, грубо обтесанных четырехгранных глыб синего камня.

В плане — это круглая площадка диаметром в 30 *м*, замкнутая четырьмя кольцами вертикально поставленных камней. Кольцо внешнего круга из тридцати каменных столбов, соединенных лежащими на них балками, образует подобие гигантского хоровода. Внутреннее кольцо, в центре которого находилась большая каменная плита — возможно алтарь,— составлено из невысоких менгиров. Второе — сооружено из гигантских семиметровых блоков синего цвета, попарно поставленных и перекрытых плитами. Архитектурный замысел кромлеха прост, но исполнен символического смысла. Он, очевидно, был святилищем солнца.

Кромлех в Стонхендже — решение сложного пространственного построения, имеющего значение для дальнейшей эволюции архитектуры. Здесь впервые рождается центрическая, упорядоченная композиция, выявлены основные принципы тектоники — взаимоотношения опоры и тяжести. В ритмическом чередовании пролетов и подпор внешней ограды намечается прообраз колоннады и аркады. Вид через пролеты на окружающий пейзаж связывает архитектуру святилища с природой.

К концу существования первобытного общества, в эпоху железа (начало I тысячелетия до н. э.) появился новый тип архитектуры — крепости, оборонительные сооружения, сложенные из огромных каменных глыб на территории современной Франции, Балканском полуострове, Закавказье. «...В их рвах зияет могила родового строя, а их башни достигают уже цивилизации»[1]. Эти и некоторые другие памятники, например специальные погребальные сооружения — большие камеры в курганных погребениях вождей племени,— свидетельствуют о наступающем распаде первобытного общества.

В первобытном обществе существовало только безымянное художественное творчество, принадлежащее всему обществу, единство которого основано на кровнородовых отношениях. Оно было связано с трудовой деятельностью коллективов, с осознанием эстетической ценности труда и овеяно героизмом.

С возникновением классового общества углубляется содержание искусства, расширяются его познавательные и эстетические возможности, складываются и развиваются различные его виды, появляются художники-профессионалы. Этот процесс сопровождается утратой наивной непосредственности, характерной для искусства первобытного общества.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 164.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

ИСКУССТВО ПЕРЕДНЕЙ АЗИИ

ЭГЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

ИСКУССТВО ЭПОХИ ЭЛЛИНИЗМА

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА

Искусство первобытного общества в поздний период своего развития подошло к разработке композиции, к созданию монументальной архитектуры и скульптуры. В древнем мире искусство впервые достигает цельности, единства, завершенности и синтеза всех форм, служа выражением больших, всеобъемлющих идей: на всех произведениях искусства, имеющего общественный характер, лежит отпечаток эпичности, особой значительности и торжественности. Отблеск его величия продолжает жить даже тогда, когда глубокие противоречия приводят к гибели древний мир.

Рабовладельческий строй, пришедший на смену общинно-родовому, был исторически закономерен и имел, по сравнению с предшествующей эпохой, прогрессивное значение. Он стал основой дальнейшего роста производительных сил и культуры. Эксплуатация рабов породила разделение труда физического и умственного, что создало почву для развития различных форм духовного творчества, в том числе и искусства. Из безымянной среды ремесленников выдвигаются крупные зодчие, ваятели, резчики, литейщики, живописцы и т. д.

Если в доклассовом обществе искусство было частью материально-трудовой деятельности человека, то с возникновением классового государства оно становится своеобразной формой сознания и приобретает важное значение в общественной жизни и классовой борьбе. Корни художественного развития хранят народный характер, искусство формируется в сфере мифологического мышления, но усложнение общественной жизни способствует расширению его образно-познавательного диапазона. Магические обряды, похоронные ритуалы первобытного человека преобразуются в торжественные церемониалы. Погребальные холмы заменяются гробницами, ковчеги — храмами, палатки — дворцами, магические наскальные росписи — изобразительными циклами, украшающими храмы и гробницы; они увлекательно повествуют о жизни людей древнего мира, хранят застывшими в камне народные легенды, сказания и мифы. Наивные ритуальные статуэтки превращаются в монументальные, иногда гигантские статуи и рельефы, увековечивающие образы земных владык и героев. Так возникают различные виды искусств: архитектура, скульптура, живопись, прикладное искусство. Они вступают друг с другом в содружество. Синтез искусств — важнейшее завоевание художественной культуры древнего мира.

В исполнении произведения начинает сказываться различие между ремеслом и искусством. Появляется совершенство формы, утонченность в орнаменте, изящество в обработке дерева, камня, металла, драгоценных камней и т. д. Острая наблюдательность художника теперь сочетается с умением мыслить обобщенными понятиями, что находит отражение в возникновении постоянных типов, в укреплении чувства художественного порядка, строгих законов ритма. Художественное творчество в этот период, по сравнению с доклассовым обществом, становится более целостным, оно объединяется едиными принципами и идеями эпохи. Возникают большие монументальные стили.

В религии совершается процесс перехода от поклонения зверю к более высокому представлению о богах, подобных человеку. Одновременно и в искусстве все более утверждается образ человека, прославляются его деятельная сила, его способность к героическому подвигу.

При всем разнообразии исторического формирования обществ древнего мира для них были характерны две формы. Первая — восточная, где долго сохранялся общинный строй и рабовладение развивалось в замедленных темпах; гнет эксплуатации здесь всей тяжестью ложился не только на рабов, но и на большую часть свободного населения. Рабовладельческие деспотические государства возникают между 5 и 4 тысячелетиями до н. э. в долинах и дельтах больших рек — Нила (Египет), Тигра и Евфрата (древнейшие государства Двуречья) и др. Идейное содержание искусства древних деспотий определялось главным образом требованием прославления власти богов и царей, увековечения строгой общественной иерархии. Взгляд на человека как на собственность деспота, длительное сохранение общинных отношений тормозили развитие интереса к личным качествам человека. В искусстве древневосточных деспотий реализм сочетается с фантастикой или чертами социальной условности, которые не могли быть преодолены на протяжении развития древней восточной культуры. Искусство все еще не до конца отделилось от ремесла, в нем ценилась прежде всего техническая сноровка. Само творчество оставалось большей частью безымянным. Однако в искусстве древневосточных государств уже ярко выражено влечение к значительному и совершенному, возникшее в сознании народов огромных государств.

Вторая форма — античное рабовладение — характеризуется быстрой сменой примитивной эксплуатации ее развитыми формами, общественной активностью свободного населения, занимающегося трудом в греческих государствах-полисах. Относительно демократический

характер античных государств, расцвет личности, ее стремление к гармоничному развитию обусловили гражданственность и человечность античного искусства. Развиваясь на основе мифологии, тесно связанной со всеми сторонами общественной жизни, греческое искусство было самым ярким проявлением реализма в древнем мире. Мироздание перестало быть для греческих мыслителей чем-то неведомым, подчиненным неодолимым силам. Ужас перед грозными божествами сменяется стремлением постичь природу, использовать ее во благо человека. В искусстве Древней Греции воплощается красота гармонично развитой личности, утверждается этическое и эстетическое превосходство человека над стихийными силами природы. Античное искусство периода его расцвета в Греции и Риме обращалось к массам свободных граждан, выражая основные политические, этические и эстетические представления общества.

В эпоху эллинизма, являющую собой следующий этап развития античной художественной культуры, искусство было обогащено огромной эмоциональной напряженностью, драматизмом и динамикой. На последнем этапе своего развития, в эпоху Римской республики и империи, античное искусство пришло к утверждению значения индивидуально неповторимой личности. Эпоха поздней империи — эпоха упадка античной культуры — содержит в зародыше все то, что принесет плоды впоследствии. Мыслители и художники обращаются к внутреннему миру человека, намечая пути развития европейского искусства средних веков и Возрождения.

Античное искусство имеет и свои ограниченные стороны. Оно прошло мимо социального быта, социальных противоречий. Античное искусство обращалось главным образом к свободным гражданам. Ни в Греции, ни в Риме нельзя найти в виде сложившейся системы искусства угнетенного класса — рабов. Материально и духовно задавленные рабы не могли развить свои способности.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Египет — древнейшее государство мира, а его искусство — самый ранний вклад в историю культуры стран Древнего Востока. Шесть тысяч лет тому назад в плодородной долине Нила, изолированной от внешних врагов песками пустынь, возникли первые рабовладельческие деспотии, объединенные в конце 4 тысячелетия до н. э. К этому же времени восходят величайшие произведения древнеегипетского изобразительного искусства и архитектуры, до сих пор поражающие своим величием, грандиозностью и мощью. Нигде до этого и в это время не было создано столь зрелых и совершенных скульптурных портретов, столь ясных и монументальных архитектурных форм. Никогда еще человек и его жизнь не играли в искусстве такой важной роли, не привлекали такого пристального внимания художников, а тема человеческого труда не была так акцентирована. И хотя в Древнем Египте образ человека был связан с религиозным культом, с прославлением и обожествлением правителя, мастера сумели выразить в своих произведениях внутреннюю значительность и силу человеческих чувств, остро и смело обрисовать характеры.

Египетские пирамиды, рельефы и росписи, покрывающие стены храмов, не только прославляли земных и небесных владык, но и являлись свидетельством большой художественной одаренности одного из древнейших народов мира, увлекательно и ярко рассказывали о его жизни, о красоте природы и людей, которых искусство обессмертило. Особенности величественной природы Египта, дыхание засушливых и грозных ветров пустыни, пепельный цвет песчаных равнин, дикость гор, обилие в их недрах различных пород камня и отсутствие леса во многом определили суровую красоту родившегося на этой почве искусства.

Египетская культура развивалась медленно. Сложившиеся в древности каноны, правила и традиции, сохраняясь тысячелетиями, передавались из поколения в поколение. Это объяснялось застойным характером древневосточных общин, деспотической властью фараонов, предельно ограни-

чивавшей свободу личности, и пережитками первобытнообщинного строя, сохранившимися до позднего времени. Устойчивость религиозных представлений и культовое назначение памятников искусства определили веками установленные строгие правила выбора тем, расположения сцен в рельефах и живописи, утверждения поз и жестов в круглой скульптуре. На протяжении веков в египетском искусстве отбирались наиболее совершенные и ясные методы и выразительные средства. В пределах канонов мастера сумели передать сложный и величавый человеческий образ, отразить богатство мифологических представлений.

Историю Древнего Египта, равно как и историю культуры, принято делить на следующие большие периоды: 1) Додинастический период (4 тысячелетие до н. э.); 2) Древнее царство (30—24 вв. до н. э.); 3) Среднее царство (21 — 18 вв. до н. э.); 4) Новое царство (16—11 вв. до н. э.); 5) Позднее время (11 в. до н. э.— 332 г. до н. э.). Каждый из этих периодов явился значительным этапом в развитии древнеегипетского искусства, которое имело свои спады и подъемы, связанные с историческими судьбами, переживаемыми страной. Завершающим в истории Древнего Египта считается 332 год до н. э., когда страна была завоевана войсками Александра Македонского и с этого времени включилась в орбиту эллинистического мира.

ДОДИНАСТИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

14 тысячелетие до н. э.)

Следы древнейшей культуры на территории Египта восходят к периоду неолита и энеолита. На протяжении 4 тысячелетия до н. э. здесь происходило постепенное развитие древнеегипетского общества, ознаменовавшееся распадом родовых общин. Египет состоял из ряда отдельных областей — номов, постоянно враждовавших между собой и образовавших Северное и Южное царства. По древнейшим религиозным представлениям, каждый ном имел своего покровителя — крокодила, ибиса, змею и т. д. Обнаруженные в погребениях шиферные культовые таблички для растирания красок и глиняные сосуды показывают, как постепенно складывались основные религиозно-мифологические представления, в дальнейшем оформившиеся в культ животных и культ мертвых. Такие таблицы имели форму обожествленного животного. Мастерство обработки камня, умение обобщать и удачно использовать характерные формы того или иного животного были очень высокими. В них сказалось тяготение к монументальной ясности образов. Так же просты и строги компактные по формам глиняные расписные и гладкие сосуды, связанные с заупокойными обрядами. Рисунки на этих сосудах — плывущие по Нилу ладьи — означали путешествие покойника в загробное царство.

Памятники искусства конца 4 тысячелетия до н. э. рассказывают не только о верованиях, но и об исторических событиях, происходивших в те времена. Они как бы обобщают те достижения в искусстве и те сведения, которые сложились в доклассовый период. Исторические перемены, завоевание Севера Южным Египтом и объединение страны под властью фараона сопровождались ломкой старых представлений. Животные на шиферных пластинках олицетворяют не просто покровителей людей, но верховные силы обожествленного владыки то в виде могучего быка, бодающего поверженного человека, то в виде льва, пожирающего своего врага. Образ человека также завоевывает важное место. Устанавливаются и надолго фиксируются правила изображения в скульптуре и живописи.

Значительность властелина подчеркивалась его размерами, намного превосходящими всех остальных людей. Так, в рельефе шиферной плиты фараона Нармера (конец 4 тысячелетия до н. э., Каир, Музей) (илл. 5), изображающем победу фараона I династии Нармера — царя Верхнего Египта над Нижним Египтом, фигура фараона, разящего врага, дана гораздо большей сравнительно с остальными. Она полна грозного величия и,

несмотря на небольшой размер (высота плиты 64 *см*), исполнена монументальной мощи. Вырабатываются характерные для египетского искусства приемы расположения фигур на плоскости. Широкие и сильные плечи развертываются в фас, ноги и голова с острыми чертами лица — в профиль. Такой метод изображения позволял древнему мастеру не нарушать плоской поверхности, которую он покрывал рельефами, сочетая их с надписями, как в своеобразной книге, и в то же время давая возможность особенно наглядно показать мощь обожествленного героя. Недаром фараон, утверждавшийся как наместник бога на земле, сопоставлен в этой плите с соколом, самим богом Гором, протягивающим ему на веревке голову побежденного врага. Композиция рельефа строится горизонтальными полосами, один эпизод под другим, отчего воспринимается подобно рассказу, развертывающемуся в строгой последовательности. Эти особенности, постепенно созревая и отшлифовываясь, характеризуют египетские рельефы и в дальнейшем.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЦАРСТВА (30—24 века до н. э.)

Расцвет искусства Древнего Египта начинается с 3 тысячелетия до н. э., после объединения страны. Во главе государства стал фараон-деспот, росло использование рабского труда. Укрепление неограниченной власти правителя, его обожествление приобретали все более широкий размах. Фараоны объявили себя сынами солнца, которое почиталось как бог живых царей; богом умерших был Осирис. В основе почитания бога Осириса лежало обожествление древних представлений о ежегодно умирающих и воскресающих силах природы.

Дальнейшее развитие приобрел древний заупокойный культ. Египтяне верили, что человек наделен несколькими душами. Одной из душ они считали двойник («ка»), соединение с которым означало дальнейшую жизнь. Статуи умирающего как бы заменяли собой тело, подверженное тлению, чтобы душе было куда вернуться для воссоединения с двойником. Поэтому скульптура Древнего Египта, с самого возникновения связанная с заупокойным культом, тяготела к точному портретному изображению. Загробный мир не представлялся египтянам мрачным. Умерший, помещенный в гробницу, как бы переселялся в новый дом, продолжая нуждаться в пище и жилье. Строительство кирпичных гробниц было развито с глубокой древности.

Архитектура

Особое значение с 3 тысячелетия до н. э. в связи с культом фараона приобрело строительство гигантских гробниц. По своему характеру эти гробницы восходили к древним жилищам. Они состояли из подземного помещения, куда ставился саркофаг, и мастабы — надземного холма, облицованного кирпичом. Однако в нарастающей грандиозности гробниц фараонов III династии сказалось желание возвеличить в веках жизнь правителя, противопоставить зыбкости и непостоянству земной жизни идею вечности жизни загробной.

Архитектура гробниц и храмов заняла в искусстве Египта ведущее положение, остальные виды искусства дополняли ее, образуя совместно единый и неразрывный комплекс.

Поиски наиболее совершенной и грандиозной формы гробницы видны в усыпальнице-пирамиде фараона Джосера в Саккаре (28 в. до н. э.), которая достигала в высоту более 60 *м* и состояла из семи убывающих кверху мощных каменных ступеней. Зодчий Имхотеп, создатель этого сооружения, возвел пирамиду посреди сложного ансамбля дворов и храмов. Он выделил ее среди окружающих строений, сообщив ей движение кверху. Однако здесь еще не были достигнуты та ясность и простота, тот ничем не

сдерживаемый плавный подъем ввысь, которые выражены в пирамидах фараонов последующей IV династии.

Одним из «семи чудес света» называли пирамиды фараонов Хеопса, Хефрена и Микерина (28 в. до н. э) (илл. 7), высящиеся в Гизе. В сознании людей последующих поколений они отождествляются со всем искусством Египта, с природой и обликом этой страны. Возведенные среди пустыни из светлого камня, они суровы и строги. Их образ воплотил в себе величие и дерзновенную смелость человеческого замысла противопоставить векам деяние своих рук и разума. Огромная масса пирамид, сложенных из мощных каменных блоков, подчинена чрезвычайно простой и ясной мысли. Каждая из пирамид представляет собой в плане квадрат, а стороны ее — равнобедренные треугольники. При ослепительном солнце падающие резкие и четкие тени еще больше подчеркивают рациональную ясность этих сооружений, простота которых порождена не бедностью фантазии, а огромным мастерством обобщения, откристаллизовавшимся веками.

Наиболее грандиозная из трех — пирамида Хеопса. Ее высота 146,6 *м*, длина стороны основания — 233 *м*. О том, сколько сил при всей примитивности техники того времени было затрачено на это сооружение, свидетельствует описание Геродота, где говорится, что тысячи людей строили десять лет дорогу для подвозки каменных плит, а потом двадцать пять лет — пирамиду. Она сложена из двух миллионов трехсот тысяч блоков весом каждый от 2,5 до 30 тонн. Вся поверхность пирамиды Хеопса была облицована гладкими известняковыми плитами, придававшими ее облику особую кристальную ясность. Внутри находились лишь небольшая камера, где помещался саркофаг с мумией, ведущие к ней коридоры, узкие каналы для вентиляции.

Таким образом, пирамида представляла собой гигантский каменный массив, воздействующий особенно сильно своей формой и размерами с далекого расстояния.

В гордом облике совершенных, четких по формам архитектурных памятников воплощалась идея бессмертия, мощи и деспотизма неограниченной власти фараонов.

Пирамиды в Гизе составляли часть грандиозного ансамбля. Они были соединены с Нилом длинными коридорами. Гигантская фигура сфинкса, стоящая на пути к пирамиде Хефрена, дополняет ансамбль. Она сочетает строгий лик фараона с туловищем льва. Высеченный из масива единой скалы, сфинкс с широко открытым взглядом, устремленным в пространство, не видящим ничего земного, словно утверждал идею вечного покоя противостоящих векам гробниц. Необычайное чувство камня, его фактуры и декоративных особенностей проявилось и в отделке мощных столбов заупокойных храмов, в умении сочетать красочные эффекты поверхности диорита и гранита, отполированных до блеска.

Скульптура

Неотъемлемую часть храма и гробниц составляли статуи фараонов, знати, придворных писцов. В связи с культовым назначением статуй все они были выполнены в рамках строжайших канонов. Люди изображались в однообразных, спокойных, полных неподвижного величия и устойчивости позах, словно застывшими в веках. В большинстве случаев — это либо стоящая фигура с выдвинутой вперед левой ногой, либо фронтально сидящая фигура с руками, прижатыми к торсу. И вместе с тем скульптуры Древнего царства отличаются острым реализмом, подчас огромной внутренней энергией. Жизнь и наблюдательность сосредоточиваются на индивидуализированных лицах портретируемых. Яркая раскраска, инкрустация глаз горным хрусталем и эбеновым деревом еще более оживляли эти лица. Статуя сидящего с поджатыми ногами писца Каи (середина 3 тысячелетия

до н. э., Париж, Лувр) (илл. 8), выполненная из известняка, с внимательным взглядом больших, словно жаждущих приказа блестящих глаз и плотно сжатыми губами, поражает остро выраженной портретностью. Деревянная статуя вельможи Каапера (середина 3 тысячелетия до н. э., Каир, Музей) (илл. 6), опирающегося на посох и величественно несущего свое тучное тело, отличается такой правдивостью и индивидуализацией, что рабочие, нашедшие ее при раскопках, прозвали статую «сельским старостой». Несмотря на то, что каноны обусловливали определенность и скованность поз для разного типа портретов, бесстрастность выражения лиц, мастера сумели в эти неподвижные статуи внести подлинную достоверность жизни. Часто в гробницах встречаются семейные портреты. Простота обобщенных форм, совершенство исполнения присущи парным статуям Рахотепа и его супруги Неферт (начало 3 тысячелетия до н. э., Каир, Музей). Они сидят на жестких кубических тронах с прямыми спинками, разъединенные друг от друга не только расстоянием, но и направлением взглядов, устремленных прямо перед собой. По традиции, мужская статуя раскрашена красно-коричневой краской, женская — желтоватой, волосы — черной, одежды — белой. Несмотря на неподвижность и лаконичность, их образы полны обаяния, чистоты и ясности.

Сочетание жизненной силы и ощущения массы каменного блока, из которого высечены статуи, проявляются и в портретах фараонов, стоящих внутри гробниц и храмов. Позы их каноничны. Левая нога выставлена вперед, словно медленно совершают они свой первый шаг в вечность. Сидящие статуи построены по принципам симметрии и равновесия, часто они полны внутреннего напряжения, подобно властному фараону Хафра (первая половина 3 тысячелетия до н. э., Каир, Музей), застывшему в гордом величии под охраной сокола — Гора, распростершего над ним свои жесткие крылья.

Рельефы

Рельефы и росписи, украшающие стены гробниц и храмов, также были связаны с заупокойным культом. Они располагались с таким расчетом, чтобы утвердить плоскость стены, подчеркнуть лаконизм и строгость архитектурного образа в целом. Этим объясняется отсутствие многопланового глубинного построения, развертывание повествования фризами по стене, специфическое изображение фигур. Условность в построении рельефов была связана с длительным художественным отбором образов; египетские мастера выбирали наиболее острые и характерные точки зрения на предмет, сочетая их воедино. Сами рельефы обычно плоски, они почти не выступают над поверхностью стены. Силуэт фигур всегда ясен и графичен, человек изображен так, что видна ширина плеч, показанных в фас, и мускулистая стройность ног, повернутых в профиль. Так, в деревянном рельефе, изображающем зодчего Хесира (начало 3 тысячелетия до н. э., Каир, Музей), весь облик — могучие плечи, развернутые по традиционной схеме во всю ширь, узкие бедра, показанные в профиль, густая грива волос, смелое и гордое лицо — усиливает ощущение необычайной внутренней силы этого человека, красоту и ритмичность его упругого движения. Тонкая моделировка еле уловимых объемов придает рельефу особую завершенность, смягчает жесткость силуэта.

Принцип фризового развития сюжета типичен для рельефов Древнего царства. Он помогает художнику воссоздать сцену за сценой, различные бытовые эпизоды, развертывающиеся во времени. Повторение одинаковых идущих вереницей фигур в рельефе из мастабы Ахутхотепа, расположенных друг под другом, как строчка за строчкой, дает почувствовать медлительную плавность и значительность торжественного шествия, ритмическую красоту ритуального танца.

Росписи

Та же чистота линий, та же сдержанность и спокойная ясность ритмов, что и в рельефах, прослеживаются в росписях Древнего царства, например в росписях из гробницы в Медуме (начало 3 тысячелетия до н. э., Каир, Музей), сочных и чистых по колориту. В росписях стен применялись обычно золотистые, оранжево-красные, зеленые, синие и бирюзовые краски, нанесенные на сухую поверхность. Часто специальные углубления заполнялись цветными пастами, похожими на инкрустацию. Обобщенные контурные линии подчеркивали плоскость стены, монументальную целостность ансамбля.

Художественное ремесло

Широкое развитие в это время получили художественное ремесло и мелкая раскрашенная пластика. Ювелирные изделия из драгоценных камней — малахита, бирюзы и сердолика, деревянная мебель, украшенная золотом, сочетали яркую красочность с гармонией и строгой простотой форм, свойственной всем изделиям Древнего царства. Великолепна по своей обобщенности и пластичности голова сокола, увенчанная царственной короной, выполненная из золота и черного обсидиана, отполированные куски которого дают ощущение живых и ярких птичьих глаз.

Искусство Древнего царства в каждом своем проявлении достигло высоких результатов. Все особенности образного миропонимания, характерные для древнеегипетской культуры, были заложены в это время.

ИСКУССТВО СРЕДНЕГО ЦАРСТВА (21 — 18 века до н. э.)

Многочисленные войны, а также грандиозные затраты на строительство гробниц фараонов Древнего царства содействовали постепенному ослаблению государственной мощи и экономики страны. Около 24 в. до н. э. Египет распался на ряд областей, возглавляемых местными правителями. В 21 в. до н. э. вновь началась борьба за объединение, которое было необходимо стране, где орошение земель могло успешно осуществляться лишь при единстве государственной власти. Фиванские правители Юга снова объединили Египет, однако они не смогли окончательно подчинить себе номархов Среднего Египта. Общественные условия изменились — возникли самостоятельные местные центры, увеличилась роль средних слоев населения, развилась городская жизнь. Падение Древнего царства, постоянная внутренняя борьба, беспрерывные заговоры, напряжение, которое переживала страна, поколебали казавшиеся незыблемыми устои, многие древние представления подвергались пересмотру. Горечь разочарований, сомнения во всем, даже в религиозных догмах, звучат в высказываниях людей той поры. Вместе с тем стремление номархов к независимости, усиленный рост городов обусловили разнообразие местных направлений. Они определяли во многом и новые искания в области искусства, литературы и науки. Появилось стремление к преодолению канонов Древнего царства, интерес к более конкретным знаниям. В искусстве усиливается реалистическая тенденция, ярко проявляющаяся в живописи, пластике и орнаменте. Стараясь укрепить свою мощь, фараоны подражали величественным образцам Древнего царства, однако на первых этапах у них не было средств их предшественников. Их кирпичные пирамиды были не велики и подвергались быстрому разрушению.

Архитектура

Первым из памятников, ознаменовавших поиски новых архитектурных образов, была усыпальница-храм Ментухотепов в Дейр-эль-Бахри (близ столицы Среднего царства — Фив). В этом сооружении была осуществлена попытка соединить храм с пирамидой, но постройки такого типа не получили прямого продолжения. И все же усыпальница Ментухотепов положила

начало крупным храмовым ансамблям более позднего времени. Живописно расположенная среди диких гор, усыпальница с двумя террасами и широким пандусом (постепенным пологим подъемом), увенчанная пирамидой, уподоблена горной вершине. Золотисто-розовый цвет камня, огромная протяженность окруженной стенами дороги, ведущей к храму из долины (1200 *м*), сообщали этому своеобразному ансамблю величественный размах.

Особое значение в Среднем царстве приобрели мощные колоннады, опоясывающие террасы храмов и дворы, а также колоссальные каменные статуи правителей, как бы вышедших из темноты храмов и охраняющих их. Нововведением были пилоны — две мощные башни с узким проходом посредине, являющиеся своеобразным рубежом на пути людей, вступающих в храм.

Скульптура

Новые искания сказались в изображении человека. Особенно остро они проявились во второй половине Среднего царства. Усилилась резкая властность черт лиц правителей, величавая ясность образов Древнего царства сменилась напряженностью, словно за внешне спокойной оболочкой пробудился более сложный мир чувств. Портретная голова Сенусерта III (19 в. до н. э., Нью-Йорк, Метрополитен-музей) с глубоко запавшими глазами, резкими дугами бровей и обострившимися скулами, выделенными блеском гладко отполированного темного обсидиана, свидетельствует об усложнении человеческого образа. Сильнее подчеркнуты контрасты света и тени, горькие складки пролегают по сторонам рта. Та же сила в лепке лица и интерес к передаче характера человека ощущаются в портретной голове Аменемхета III (19 в. до н. э., Каир, Музей).

Рельефы

Постепенно произошли изменения и в, казалось бы, незыблемых схемах построения рельефов. Их темы становятся разнообразнее, охват жизни — шире. В рельефах гробницы номарха Среднего царства Сенби в Меире (20 в. до н. э.), изображающих сцены охоты, звери показаны свободнее и живее, чем прежде. Их фигуры не располагаются строго по фризам, но свободно размещены в пейзаже, среди холмов пустыни, где они скрываются от охотников. На рельефах в Меире изображаются и другие сцены жизни людей того времени: сбор папируса, ремесленники за работой и т. д. Таким образом, новые сюжеты занимают все более важное место в искусстве, наполняют его все большей конкретностью.

Росписи

В живописи, украшавшей стены гробниц и храмов, также обнаруживаются попытки преодолеть старые композиционные схемы. Строгие, полные величавого покоя фризы сменяются более свободно сгруппированными сценами, краски становятся нежнее и прозрачнее. Росписи исполняются темперой по сухому грунту. Золотистый цвет тел сочетается в них с зеленью трав, белизной одежд, синевой цветов. Не ограничиваясь локальными тонами, мастера пользуются смешанными красками, наложенными то густо, то еле уловимо; контуры обозначаются то резко, то нежно, отчего по-прежнему плоские силуэты становятся легче и живописнее.

В гробнице Хнумхотепа II в Бени-Хасане (20 в. до н. э.) была создана одна из самых замечательных росписей в искусстве Среднего Египта — сцена охоты на берегах Нила.

По воде в изогнутых ладьях движутся высокие и стройные фигуры охотников. Вокруг них на ветвях деревьев с тончайшим кружевом прозрачной листвы изображено множество круглоглазых ярких птиц в наряд-

ном оперении. Дикая кошка (илл. 10) с мягкими вкрадчивыми движениями притаилась на упруго согнувшемся стебле лотоса среди нежных голубых цветов. Все в этой росписи исполнено совершенного мастерства и вместе с тем подчинено тонкому декоративному строю. Художник воспроизводит оттенки гладкой шерсти кошки и ее гибкий контур, который он очерчивает такой же плотной линией, как и мощные стебли цветов, окружающих ее, словно густой лес. Мастера воплотили в этих росписях свое понимание красоты окружающего их мира, широкий интерес к жизни.

Мелкая пластика

То же стремление изображать не отдельные предметы, а действие, показывать в движении целые группы проявилось и в мелкой пластике Среднего царства. Раскрашенные по слою грунта деревянные статуэтки повествовательны, как и живопись. Нарядные женщины, несущие жертвоприношения к храму, булочники, выпекающие хлеба, крестьяне за вспашкой земли, чиновники, считающие скот,— таковы сюжеты этих достигающих подчас подлинного изящества статуэток. Совершенны яркие фаянсовые сосуды бирюзовых и синих тонов и фаянсовые фигурки животных, в изготовлении которых применялась подглазурная роспись.

ИСКУССТВО НОВОГО ЦАРСТВА (6—11 века до н. э.)

Период Нового царства не представлял собой в истории искусства однородного явления. Он состоял из нескольких крупных этапов, характеризующих сложные пути развития культуры этого времени.

Искусство 16—15 веков до н. э.

Около 17 в. до н. э. Египет был завоеван гиксосами — пришельцами из Передней Азии. Однако спустя столетие иноземные завоеватели были изгнаны, а Египет вновь объединен в мощное государство фиванскими фараонами, которые предприняли ряд грандиозных завоеваний, превративших Египет в наиболее могущественную державу середины 2 тысячелетия до н. э. Египту была подвластна огромная территория, в том числе частично Передняя Азия и Нубия. Огромный приток богатств, связи с другими культурами характеризуют период Нового царства 16—15 вв. до н. э. Столицей Египта вновь становятся Фивы, где ведется колоссальное строительство. Жречество, получившее земли и богатства, было особенно могущественным. Основное храмовое строительство посвящалось заупокойному культу и богу Амону.

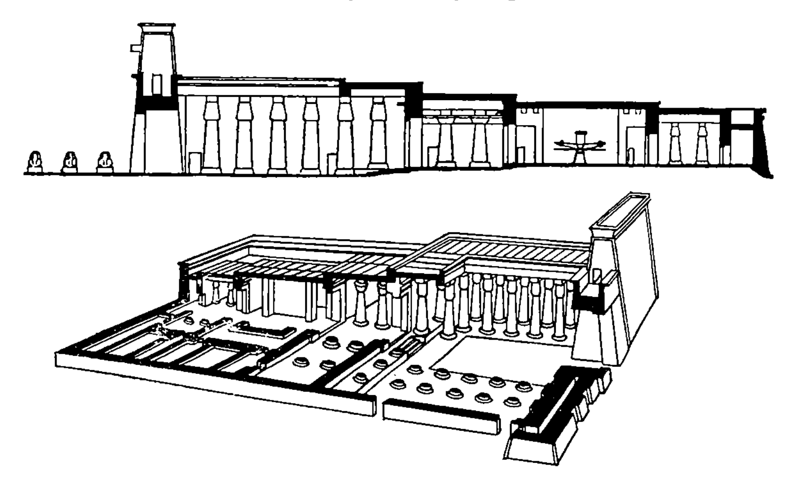
Архитектура

Наибольшее распространение в период Нового царства получил тип храма с четким прямоугольным планом. Его ансамблевый характер был рассчитан на постоянную смену впечатлений у многочисленных участников торжественных религиозных процессий.

Фасад храма обращался к Нилу, от которого шла дорога, обрамленная по сторонам каменными сфинксами или священными овнами (баранами). Мерное повторение их фигур создавало спокойный ритм, настраивало молящихся, перед которыми во всем великолепии простирался залитый солнцем мир, отгороженный и в то же время слитый с этой своеобразной стеной каменных изваяний. Аллея сфинксов приводила к входу — каменному пилону — грандиозной, сужающейся кверху в форме трапеции стене, разделенной узким проходом посредине. Перед пилоном воздвигались колоссальные статуи, обелиски. За пилоном открывался прямоугольный в плане, открытый двор, обнесенный колоннами. В центре двора по главной оси также прокладывалась каменная колоннада. Она намечала прямую линию пути к колонным залам, молельням, кладовым и другим помеще-

ниям. Монументальные рельефы покрывали стены храмов. Мощные колоннады, многочисленные скульптуры дополняли их торжественный облик.

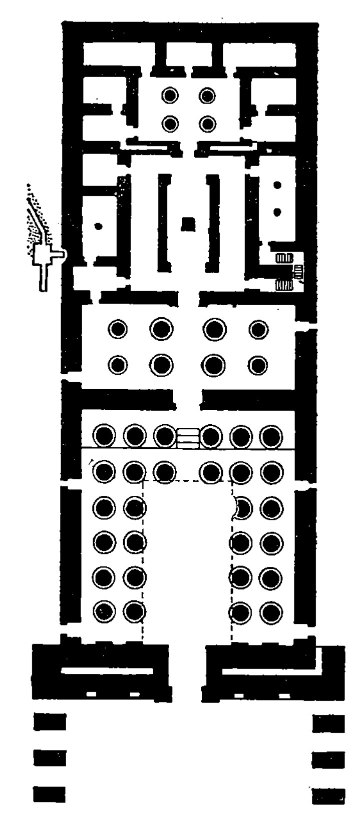
Сохранившиеся колоннады и храмы древней столицы донесли до наших дней величавый дух архитектуры этого периода. В Фивах были возведены колоссальные, посвященные богу Амону храмовые ансамбли Карнака



Храм в Карнаке. Фивы. Реконструкция

и Луксора, взаимосвязанные между собой. Первым строителем Карнакского храма (16 в. до н. э.) был зодчий Инени, Луксорского (15 в. до н. э.) — Аменхотеп Младший, который впервые ввел в архитектуру колоннаду двора. Оба они способствовали сложению особенностей архитектуры Нового царства. В ней как бы обобщался весь предшествующий опыт храмового строительства, и в то же время это была новая страница в истории древнеегипетского зодчества, связанная с большой торжественностью и пышностью обрядов. Каждый последующий правитель пристраивал к имеющимся храмам новые, украшая их статуями, отчего на протяжении веков комплексы Карнака и Луксора превратились в своеобразные каменные города с аллеями и площадями, колоннадами и храмами.

Завершающим звеном ансамбля Карнака был грандиозный (103 × 52 *м*) Гипостильный (колонный) зал (14 — 13 вв. до н. э.) (илл. 11), сооруженный зодчими Иупа и Хатиаи. Он представлял собой целый лес мощных колонн (высота колонн без абаки — завершающей плиты — в среднем нефе 19,25 *м*, в боковых — 14,74 *м*), сгруппированных очень тесно и создающих острые и неожиданные пространственные эффекты. Центральный, более высокий ряд колонн пропускал солнечный свет, который постепенно поглощался сумраком боковых рядов. Человек то словно освобождался от давящей силы камня, то попадал в сложный лабиринт колоннад, за которыми следовали все более затененные помещения святилищ и молелен, составлявших сокровенную часть храма.



Храм в Карнаке. Фивы. План

Колонны Карнака и Луксора имели мощные капители (декоративное завершение) и уподоблялись гигантским цветам лотоса и папируса, как бы воспроизводя фантастический каменный лес, где человек чувствовал себя былинкой. И в то же время египетские храмы Нового царства благодаря своему теплому золотистому тону, нежным краскам росписей, красоте рельефов не производили ощущения гнетущей мощи камня.

Новый характер приобрели гробницы царей и величественные заупокойные храмы. Гробницы фиванских царей располагались в тайниках скалистых ущелий, а храмы возводились на равнине у подножия гор. Заупокойный храм царицы Хатшепсут (начало 15 в. до н. э.) (илл. 9), выстроенный близ Фив, в Дейр-эль-Бахри, в той же долине, что и храм Ментухотепов, представлял собой грандиозный ансамбль, состоящий из трех

колоссальных террас, восходящих ступенями друг над другом и объединенных пологими пандусами. Постепенно поднимаясь, храм как бы врастает в толщу скал, к которым он примыкает. Мерный и строгий ритм колонн и столбов, окружающих каждую террасу, находит свой отзвук в изумительной красоте пустынной и дикой природы, будто естественно расширившей и дополнившей творение Сенмута — строителя этого ансамбля.

Изобразительное искусство

По-прежнему неотъемлемую часть гробниц и храмов составляли рельефы и росписи, многие из которых насыщены в этот период динамикой. Мчащиеся колесницы, тонконогие лани, в паническом беге спасающиеся от разящих стрел охотников, стройные кони, летящие галопом, сменили прежние торжественные, спокойные шествия.

Связи с другими странами пробудили интерес к далеким краям, и этот интерес нашел воплощение в искусстве. Рельефы стен храма царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри повествуют о путешествиях, иноземных послах, о ладьях, пускающихся в плавание. Прежнее построчное построение в рельефе перемежается с композиционно сложными группами.

В живописи мастера Нового царства также вступали на путь поисков более смелого и сложного изображения окружающего мира. Быт знати, охота, пиры и выезды показаны чрезвычайно красочно. Усложнилась композиция, разнообразнее стали движения фигур, колорит обогатился сиреневыми, розовыми оттенками. Мастера отступали от канонов в раскраске фигур, вводя подчас золотисто-розовый цвет. Женщины с румянцем на щеках, в прозрачных одеждах, сквозь которые просвечивают их фигуры, представлены танцующими и музицирующими. В обрисовке тел появляется мягкость и округлость очертаний, большая пластическая свобода — роспись гробницы Нахта в Фивах (конец 15 в. до н. э.).

Круглая скульптура не избежала тех изменений, которые определили характер искусства Нового царства. Женские статуи и портреты частных лиц становятся более пластичными, мягкими по проработанности объемов. Часто изображаются обнаженные фигуры девочек-подростков, полные юной грации. Чрезвычайно нарядны скульптурные портреты, создаваемые в мелкой пластике. Таковы статуэтки священной певицы Раннаи и ее мужа Аменхотепа, выполненные из эбенового дерева с инкрустацией серебром и золотом (16 в. до н. э., Москва, ГМИИ). В этом строгом сочетании драгоценных материалов, в гладкой полировке фактуры черного дерева ощущается совершенство декоративного искусства, достигнутое в Новом царстве. С необычайной тонкостью исполнены многочисленные предметы туалета, употребляющиеся в быту,— сосуды, шкатулки, туалетные ложечки («Плывущая девушка», конец 15 в. до н. э., Москва, ГМИИ), выполненные в форме грациозных женских фигур.

Искусство Амарны

(конец 15 — начало 14 века до н. э.)

Нововведения, обнаружившиеся в искусстве начала Нового царства, подготовили тот кажущийся неожиданным этап, который принято выделять как вершину в развитии египетского реалистического искусства. В начале 14 в. до н. э. фараон Аменхотеп IV с целью ослабить все возрастающую власть знати и жречества бога Амона-Ра провел социальную и религиозную реформу, возглавив движение мелких рабовладельцев против крупной рабовладельческой знати. Реформа Аменхотепа IV, небывалая в истории Египта по своей смелости, свелась к тому, что были объявлены ложными все старые боги, закрыты их храмы, уничтожены изображения, а новым единым божеством было провозглашено вместо символа солнца — Амона-Ра само солнце — Атон. Аменхотеп IV считал, что человеку доступно общаться непосредственно с самим богом. В связи с этим он изменил и

свое собственное имя, назвав себя Эхнатон — «Дух Атона». Реформа Эхнатона вызвала множество перемен в жизни Египта. Столица из Фив была перенесена в Ахетатон («Небосклон Атона» — современная Тель-эль-Амарна, отсюда название «амарнский период»), возведенный заново местными мастерами. Старые, казавшиеся столь незыблемыми традиции рушились. В литературу был введен современный разговорный язык, на котором писались даже гимны.

Столь резкие перемены в жизни страны определили и значительные преобразования в искусстве. Лучшие произведения амарнского периода отличаются человечностью и проникновенностью, овеяны подлинным дыханием жизни, полны огромного внутреннего обаяния. Поиски новых образов были связаны со стремлением Эхнатона удалиться от канонов и приблизиться к жизни, найти новые выразительные средства. Вместе с тем перемены в духовной жизни затронули больше область изобразительного искусства, чем архитектуру. Спешно выстроенный из сырцового кирпича, Ахетатон подвергся разрушениям. Основным новшеством в нем было отсутствие в храмах колонных залов и наличие огромных открытых дворов с жертвенниками, поскольку богослужения теперь совершались под открытым небом.

Лучшее, что было создано в этот период,— скульптурные портреты Эхнатона и его жены Нефертити, выполненные в рельефе и круглой пластике. Впервые в истории египетского искусства появились изображения царя в кругу семьи. На рельефах Эхнатон то любуется своей молодой и прекрасной супругой, то оба они изображены играющими со своими детьми, то плачущими у смертного ложа дочери. Солнечный диск бога Атона повсюду простирает к ним свои лучи,как бы благословляя их любовь и деяния.

Желание выявить духовное существо человека преобразило прежние представления о прекрасном, утверждавшие физическую мощь и суровую волю жестокого властителя. Напротив, портретная голова Эхнатона с тяжелыми веками, полуприкрывшими печальные глаза (начало 14 в. до н. э., Берлин, Музей), выполненная в мастерской знаменитого скульптора Тутмеса, свидетельствует о душевной мягкости и возвышенности героя. Изменился и материал скульптуры. Твердые и холодные породы камней сменились мягким пористым известняком.

О том, какие сдвиги произошли в египетском искусстве в области понимания человеческой красоты, говорят и два портрета Нефертити, каждый из которых по-своему совершенен. Портрет Нефертити в высокой короне из раскрашенного известняка (начало 14 в. до н. э., Берлин — Далем, Музей) (илл. 12) стал своего рода олицетворением современного Египта. Гордая голова царицы на тонкой нежной шее поражает совершенством точеных черт прекрасного лица, необычайной гармонией, удивительной завершенностью композиции, великолепным сочетанием красок. Синий головной убор перевит золотистыми лентами, где переливаются цвета драгоценных камней — сердолика, лазурита и т. д. Теплый золотистый цвет кожи еще более оттенен сочными красками высокой короны. Слегка выдвинутый вперед подбородок, плотно сомкнутые губы и высокие темные брови придают лицу выражение благородной сдержанности, горделивости и одновременно мягкой женственности. Незавершенным остался портрет из кристаллического золотистого песчаника, овеянный дыханием жизни, юной красоты и неуловимой гармонии (начало 14 в. до н. э., Берлин, Музей). Бархатистая поверхность камня придает этому портрету особую мягкость. Утвердившиеся новые идеалы в искусстве вскоре, однако, превращаются в своеобразные каноны. Хрупкая одухотворенность неправильного лица Эхнатона с задумчивым взглядом и вытянутым овалом лица — черты, которые художники стремились запечатлеть как можно правдивей, переносятся в другие портреты, порождая определенную манеру.

Искусство второй половины Нового царства (14—11 века до н. э.)

После смерти Эхнатона наступила реакция, были восстановлены прежние верования и ритуалы. Само имя царя-отступника стало запретным, а столица его была опустошена и заброшена. Юный преемник Эхнатона Тутанхамон под влиянием жречества вернулся в Фивы. Роскошь его погребения, изобилие всех видов декоративного искусства, связанных с заупокойным культом, были вызваны стремлением показать истинность старых религиозных устоев. Инкрустированные саркофаги Тутанхамона из литого золота с перегородчатой эмалью, воспроизводящие прекрасный лик юного царя, поражают мастерством обработки материала, совершенством пластики. Благородны сочетания черного дерева с золотом в статуэтке, изображающей Тутанхамона на леопарде.

В 14—11 вв. до н. э. дальнейшие завоевательные войны и захват нубийских территорий способствовали новому притоку богатств в Египет. Вторая половина Нового царства ознаменовалась широким строительством, которое велось не только в Египте, но и в покоренной Нубии. Помимо Гипостильного зала в Карнаке были созданы заупокойные вырубленные в скалах храмы. Таков храм Рамсеса II в Абу-Симбеле (Нубия) (илл. 14), целиком вырубленный в скалах. Фасад его представлял собой гигантский пилон, перед которым возвышались двадцатиметровые статуи сидящих фараонов, наделенные портретными чертами Рамсеса II, также высеченные из каменного массива и видные с далекого расстояния. Они утверждали не только величие власти фараона, но и величие открывающихся взору огромных просторов египетской природы.

Стены храмов по-прежнему покрывались рельефами и росписями, изображающими победоносные походы, охоты и пейзажи. Росписи, особенно не связанные с царскими погребениями, полны бытовых эпизодов, наблюдений над природой. Рельеф из Мемфиса «Плакальщики» (14 в. до н. э., Москва, ГМИИ) (илл. 13) пронизан беспокойным ритмом, выраженным в гибких движениях рук, то простертых вперед, то вскинутых кверху.

ПОЗДНЕЕ ВРЕМЯ (11 век до н. э. — 332 год до н. э.)

На дальнейшей эволюции египетского искусства тяжело сказались войны и междоусобицы, приведшие к распаду государства. Сократились масштабы строительства, скульптура и живопись не дали ничего нового.

Последний расцвет древнеегипетского искусства в период объединения страны под властью саисских фараонов (7 в. до н. э.) характеризуется появлением холодного, изысканного стиля. Живопись изобилует яркими красками. Бронзовые статуэтки, покрытые чеканными узорами и инкрустацией золотом, нарядны, но лишены внутреннего тепла амарнских портретов. Однако и в этот период искусство не исчерпало себя окончательно. Завоевания Александра Македонского в 332 г. до н. э. положили начало новому эллинистическому периоду, в искусстве которого сложно переплелись традиции прошлого и черты античности.

ИСКУССТВО ПЕРЕДНЕЙ АЗИИ

Одной из наиболее древних культур наряду с египетской была культура стран Передней Азии. В долинах рек Тигра и Евфрата, а также прибрежных районах Средиземного моря и горных районах центральной части Малой Азии на протяжении трех тысячелетий создавались, возвышались и гибли под натиском врагов тесно взаимосвязанные рабовладельческие государства: Шумер, Аккад, Вавилон, Ассирия. Вместе с тем каждое из этих государств внесло свой вклад в историю мирового искусства.

Искусство Передней Азии во многом соприкасалось с культурой Древнего Египта. Его каноничность и условность определялись религиозными

культами и обожествлением власти царя. Главенствующую роль играла монументальная архитектура, тесно связанная с другими видами искусства. Однако имелись и черты своеобразия. В архитектуре из-за отсутствия камня применялся менее долговечный кирпич-сырец, часто употреблялись цветные изразцы, что придавало зданиям более звучный, яркий колорит. Менее совершенная, по сравнению с египетской, пластика отличалась большой эмоциональностью. Разрабатывается и новая тема в рельефе — историческая, подробно повествующая о походах и войнах. В 4—3 тысячелетиях до н. э. распространение получают круглая скульптура и глиптика — резные цилиндрические печати-амулеты, покрытые тонкими рельефами. В скульптуре применялась яркая расцветка, часто вводившаяся в виде инкрустаций.

Памятников искусства народов Передней Азии сохранилось до наших дней значительно меньше, чем памятников искусства Египта. Войны, пожары, равно как и непрочные строительные материалы способствовали их разрушению. Остатки храмов древнего Двуречья 4—3 тысячелетий до н. э. свидетельствуют о том, что эти сооружения возводились на платформах из сырцового кирпича. Они положили начало длительной архитектурной традиции. Дворцы и храмы шумерийских городов 3 тысячелетия до н. э., такие, как храм в Эль Обейде, были построены из сырца и украшены скульптурой, покрытой медными листами и перламутровой инкрустацией, придававшими им нарядность.

При храмах были созданы своеобразные культовые ступенчатые башни-зиккураты, их ступени соединялись лестницами и окрашивались в цвета: черный (асфальт), белый (известь) и красный (кирпич). Мощные, квадратные в плане, они напоминали ступенчатую пирамиду, однако более сложную и тяжелую по своим формам.

Скульптура и рельефы древнего Шумера несколько грубы и тяжеловесны, но в них ощущается большая внутренняя сила. На протяжении веков постепенно выкристаллизовывался более зрелый стиль искусства. В монументальной скульптуре, посвященной изображению правителей и божеств, проявляется интерес к разработке черт лица, эмоциональности. Таковы мраморная женская голова из Ура (31—22 вв. до н. э., Филадельфия, Музей) с инкрустированными лазуритом ярко-синими глазами, мягкими прядями волос и портрет правителя Гудеа из Лагаша (22 в. до д. э., Париж, Лувр) с его характерным овалом массивного лица, жестким подбородком, исполненный внутренней силы.

ИСКУССТВО АССИРИИ

Большие перемены в искусстве Передней Азии произошли в 1 тысячелетии до н. э. и были связаны с возвышением Ассирии, занимающей среднее течение Тигра (север современного Ирака). Мощь государства, завоевавшего огромные территории, централизация власти в руках царей, соприкосновение с Египтом способствовали сложению искусства, прославляющего силу правителей и доблесть воинов. Грандиозные крепости, великолепные дворцы, изображения несущихся колесниц и суровых воинов, сцен охоты и животных в монументальных, полных драматизма рельефах характеризуют ассирийское искусство.

Дворец Саргона II в Дур-Шаррукине (ныне Хорсабад), сооруженный в 8 в. до н. э., дает представление о размахе архитектурных замыслов того времени. Дворец, обнесенный стенами, как и весь город, возвышался на искусственно возведенной насыпи (высотой 14 *м*). Он делился на три части, включая парадные, жилые и религиозные помещения, группирующиеся вокруг открытых внутренних дворов. Ступенчатый полихромный семиярусный зиккурат высился рядом с башнями и покоями царя. По сторонам огромных ворот были расположены фигуры крылатых быков — «шеду»

с головами людей, с крыльями орлов, словно идущих и стоящих одновременно, благодаря дополнению в профильном изображении еще одной, пятой ноги (илл. 15). Порожденные фантазией их создателей, они воплощали могущество сил природы и были призваны охранять царя. Помещения дворца были украшены многоцветными росписями и рельефами. Плоские, четкие и жесткие по своему ритму, подчиненные строгим канонам, рельефы изображали то легендарного героя Гильгамеша, побеждающего льва, то военные походы царей.

Наиболее совершенные рельефы украшали дворец Ашшурбанипала (669 — ок. 635 г. до н. э.) в Ниневии (илл. 17). Зрелое мастерство проявилось здесь в возросшей динамике, в чеканной лепке фигур. Мчащиеся галопом кони, как и фигуры всадников, полны напряжения и силы. Сцены гибели газелей, диких лошадей и львов полны драматизма. Гладкий фон как бы передает суровый дух пустыни, где, пронзенная стрелами, издает свой последний предсмертный рев раненая львица (669— ок. 635 г. до н. э., Лондон, Британский музей) (илл. 16). Сильный и гордый лев мучительно изрыгает из пасти кровь. Смелость и простота приемов раскрывают напряженность чувства.

В 612 г. до н. э. завоеванная Вавилоном и Мидией Ассирия пала. Однако ее искусство оказало влияние на другие страны древнего мира, особенно на искусство Урарту.

ЭГЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

Связующим звеном между Востоком и Древней Грецией являлась эгейская культура, которая существовала на островах и побережье Эгейского моря (остров Крит), материковой Греции (города Микены и Тиринф), на западном побережье Малой Азии (город Троя). Расцвет этой древней культуры приходится на 2 тысячелетие до н. э. и примерно совпадает с подъемом искусства Нового царства Египта.

ТРОЯ. КРИТ

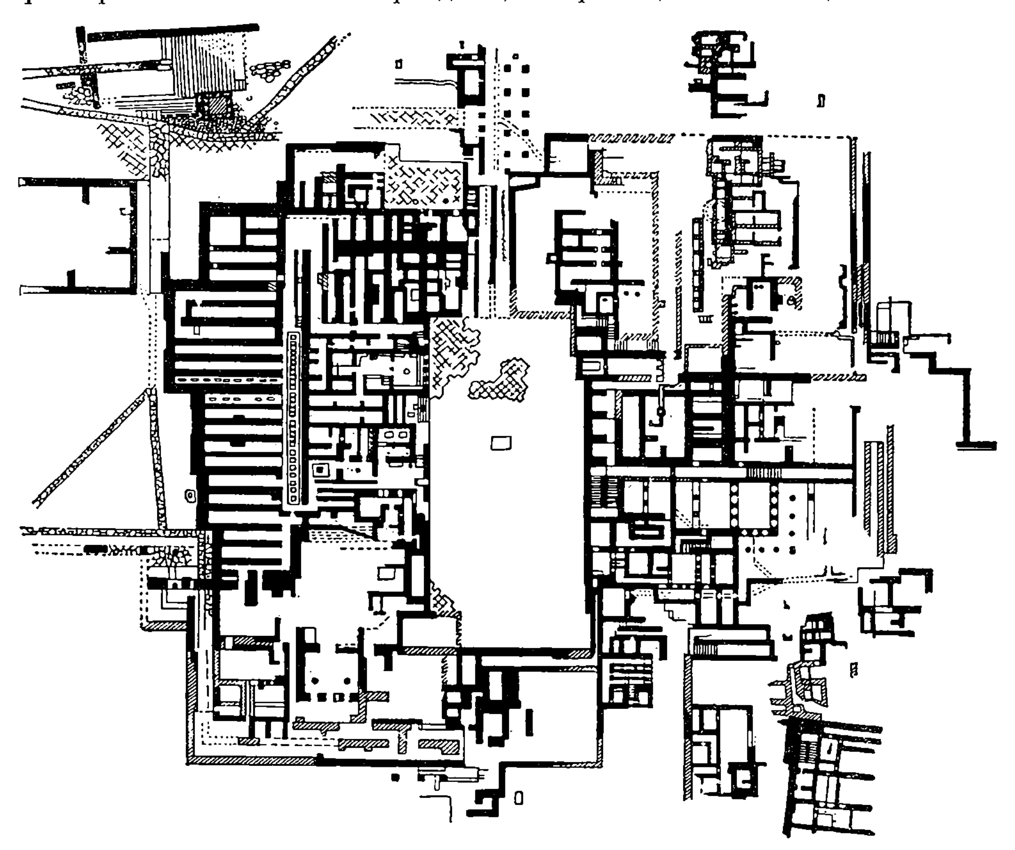
Самым древним из центров эгейской культуры была легендарная Троя, воспетая в эпосе Гомера. Археологами были обнаружены остатки вековых стен, бастионов, зданий, некогда образовывавших единый архитектурный комплекс, в замурованном в крепостной стене так называемом кладе Приама — многочисленные предметы из золота и серебра.

В бронзовый век значительным культурным центром стал Крит—богатая держава легендарного царя Миноса. Именно на Крите во 2 тысячелетии до н. э. на развалинах общинно-родового строя впервые на территории Европы возникло рабовладельческое общество, сформировались цветущие города: Кносс, Фест, Гурния. Критская держава в этот период достигает могущества на море. Расположение острова в центре восточной части Средиземного моря создавало исключительно благоприятные условия для расцвета торговли и мореходства. Религия играла важную роль в жизни критян, но она не сковывала их мировоззрения в той мере, как это было в странах Древнего Востока.

Архитектура

В критской архитектуре преобладали обширные дворцовые комплексы. Среди них выделялся своими масштабами (16 тыс. *кв. м*) и свободной планировкой Кносский дворец. Его тронный зал был украшен эмблемой в виде двухсторонней секиры-лаброса, священной на Крите. Это дало повод назвать дворец Лабиринтом. Впоследствии лабиринт — нарицательное название построек с запутанной планировкой.

Кносский дворец создавался в течение нескольких столетий (главное строительство относится к 16 в. до н. э.), и хотя в результате ряда катастроф сохранился лишь фундамент или кладка первого этажа, он производит грандиозное впечатление. В центре его находился прямоугольный двор, имевший, очевидно, обрядовое назначение. Ко двору со всех сторон примыкали покои с верандами, галереями, бассейнами, колоннадами, лестницами и пандусами. Многие помещения были расположены на разных уровнях: неравномерное освещение с помощью световых колодцев (илл. 20), декоративные стенные росписи сообщали им живописный характер. В построении дворцовых интерьеров существенную роль играли деревянные колонны, получившие название иррациональных. Ствол колонны утолщался кверху, где он завершался капителью в виде круглого валика и лежащей на нем квадратной плиты. Покрытые зигзагообразными узорами, колонны усиливали впечатление живописности и динамики в решении пространства.



Кносский дворец. План

Живопись

Исполненные по сырой штукатурке росписи в виде фризов или панелей заполняли стены дворца. Здесь изображалась жизнь его обитателей, воссоздавался мир религиозных и мифологических образов: торжественные процессии, ритуальные танцы полуобнаженных стройных женщин и юношей, люди, собирающие яркие цветы, кошки, охотящиеся на фазанов, рыбы, плавающие среди водорослей. В помещении царицы встречаются изображения нарядных женщин, принимающих участие в празднествах, оживленно беседующих — «Дамы в голубом» (середина 2 тысячелетия до н. э., Гераклейон, Музей). Они в открытых, узорчатых платьях, их пыш-

ные прически украшены жемчугом. Живым и задорным дан образ молодой девушки в профиль, с огромным сверкающим черным глазом (так называемая «Парижанка»). Свободно переданы стремительные движения в фресках с акробатами (16 в. до н. э., Гераклейон, Музей), прыгающими через быка. Бык принадлежал к наиболее почитаемым животным на Крите. Изображение быка встречается и в критской скульптуре.

В росписях преобладали яркие и светлые краски. Декоративность соединяется в них со свежестью восприятия мира. Однако общий характер критской живописи не выходит за границы древневосточной торжественности и зрелищности, сохраняя свойственную Древнему Востоку плоскостность и узорчатость.

Скульптура и прикладное искусство

Мелкая пластика Крита, так же как и живопись, носит изысканно-декоративный, динамический характер. Это фигурки животных, статуэтки изящных женщин со змеями в руках из цветного фаянса и слоновой кости, олицетворяющие богиню растительности, покровительницу всего живого.

Тонким художественным вкусом отличаются керамические вазы разнообразных форм и расцветок, покрытые черным лаком, по которому нанесены белой, желтой и красной краской геометрические и растительные орнаменты в виде спиралей, зигзагов, розеток, лепестков—вазы из пещеры Камарес (ок. 1800 г. до н. э., Гераклейон, Музей). Более поздние по времени сосуды округлой формы украшены растительными мотивами изысканных расцветок. Таковы вазы с лиловой поверхностью и белыми лилиями по ней, ваза с тюльпаном из Филакопи (середина 2 тысячелетия до н. э., Афины, Национальный музей). В росписях ваз часто встречаются мотивы морской фауны: рыбы, звезды, раковины. К лучшим образцам относится ваза из Гурнии (середина 2 тысячелетия до н. э., Гераклейон, Музей) (илл. 19). Волнистые колеблющиеся линии подчеркивают текучесть ее формы, плавные закругленные контуры приведены в соответствие с очертаниями изображенного на ней осьминога.

Совершенства достигли мастера обработки металлов. Полны движения и страсти сцены борьбы с быками, вычеканенные на золотых кубках из Вафио (середина 2 тысячелетия до н. э., Афины, Национальный музей).

ТИРИНФ. МИКЕНЫ

Выдающиеся памятники эгейской культуры (период расцвета 16—12 вв. до н. э.) были найдены на территории материковой Греции в Микенах и Тиринфе — древнейших крепостях Европы. Как и в других городах Пелопоннеса и Малой Азии, культура Тиринфа и Микен сложилась в пору разрушения родового строя и образования ряда мелких государств во главе с басилевсами — вождями.

Архитектура и скульптура

Культура материковой Греции отличается от критской большей суровостью и мощью. Ярко выраженный крепостной характер получила дворцовая архитектура. На крутых высоких холмах, из огромных грубо отесанных камней складывались оборонительные стены города. Толщина стен доходила до 10 *м*, высота — до 18—20 *м*. Такие стены были названы древними греками циклопическими, казалось, что только легендарные одноглазые великаны-циклопы могли быть их строителями.

Акрополь (укрепленный холм) в Тиринфе дает цельную картину планировки такого дворца. В отличие от критского дворца-лабиринта в тиринфском дворце все подчинено ясному порядку, симметрии, чем достигнута большая цельность композиции. Акрополь замыкают могучие стены, вход

перекрыт тремя воротами. Центр Акрополя — дворец с большим двором. В композиции дворца главную роль играет прямоугольное в плане помещение с очагом посредине — так называемый мегарон. Он служил для торжественных собраний мужского населения дворца. К мегарону ведут сени и портик с двумя колоннами, связывающие его с двором. Мегарон впоследствии явился основой для формирования традиционного типа храмовой постройки греческой архитектуры. В частности, так называемый «храм в антах» с двухколонным портиком непосредственно восходит к мегарону.

Особое внимание в микенской архитектуре было уделено укреплению ворот. Центральные ворота крепости Микен «Львиные ворота» (илл. 18) представляют величественное сооружение, символизирующее могущество микенских царей. Они сложены из двух колоссальных, вертикально поставленных плит, покрытых третьей, над которой в кладке оставлено отверстие, закрытое более легкой по весу плитой со скульптурным рельефом: две львицы стоят по бокам колонны, расширяющейся кверху. Изображенные в одинаковых поворотах в профиль, они грозно смотрят вниз, образуя декоративную, так называемую «геральдическую» композицию.

Живопись и прикладное искусство

Стены Тиринфского и Микенского дворцов были расписаны фресками, украшены алебастровыми фризами. Богатство интерьера служило контрастом суровому внешнему облику дворца. Здесь часто встречаются батальные сцены и сцены охоты, но в них исчезает свобода и непринужденность движений. Композиция приобретает замкнутый и статичный характер, колорит становится более пестрым — такова фреска из Тиринфа «Выезд охотниц» (14 в. до н. э., Афины, Национальный музей).

Гомер называл Микены златообильными. Действительно, в микенских гробницах было найдено большое количество различных предметов из золота и серебра: кубков, ваз, чаш, бронзовых мечей с рукоятками из слоновой кости, кинжалов с инкрустациями. Их характер близок к критским, но в них можно видеть и восточные влияния.

В период Троянской войны (начало 12 в. до н. э.) ранние рабовладельческие государства эгейского мира пришли в упадок, что облегчило завоевание Балканского полуострова греческими племенами дорийцев, положивших начало новой культуре. Наследие эгейского мира сыграло немалую роль в создании художественных ценностей, которые Греция и Рим передали современной Европе.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Своеобразие общественного и исторического развития Древней Греции определило особо важное место древнегреческого искусства в развитии культуры и искусства человечества. В Греции, несмотря на наличие рабства, долгое время большую роль играл свободный труд ремесленников и земледельцев. Лишь к концу 5 в. до н. э. рабовладение стало оказывать разрушительное действие на труд свободного производителя. В рамках рабовладельческого общества в Древней Греции сложились первые в истории принципы демократии, которые дали возможность сформироваться передовым идеям, утверждавшим красоту и величие человека. Несмотря на то, что благами демократии пользовались лишь свободные члены полиса,— рабы полностью исключались из сферы общественной жизни, являясь лишь одной из форм собственности,— эта ограниченная демократия все же представлялась важным шагом по пути прогресса в истории общества.

Греческие племена населяли южную часть Балканского полуострова, острова Эгейского моря и узкую прибрежную полосу малоазийского побережья. Перейдя от первобытнообщинного строя к классовому обществу, они образовали ряд небольших городов-государств, так называемых полисов. По сравнению с огромными рабовладельческими деспотиями Древнего Востока, греческие города-государства были очень малы. Полис, то есть город и прилегающая сельская округа, часто насчитывал лишь несколько тысяч семей. И все же не могущественные державы Древнего Востока с их тысячелетней культурой, а сравнительно бедные и небольшие греческие полисы создали великий перелом в судьбах мировой культуры и искусства.

Произведения греческого искусства поражали последующие поколения реализмом и гармоническим совершенством, героикой жизнеутверждения и уважением к достоинству человека. Не случайно Софокл, великий творец трагедий, мог сказать в своей «Антигоне»: «Много в природе дивных сил, но сильней человека нет».

В пору наивысшего расцвета греческой рабовладельческой демократии в 5 в. до н. э. сознание свободного грека было проникнуто чувством гражданской ответственности, в органическом единстве соединялись в нем личные и общественные интересы. Наиболее значительные постройки, а также произведения монументальной скульптуры и живописи принадлежали общине, а позже городу-государству. Вплоть до 4 в. до н. э. в частном пользовании отдельных граждан находились лишь небольшие статуэтки и произведения прикладного искусства (вазы и т. п.).

Греки придавали большое значение доблести человека, проявляющейся в его облике и поступках. Человек — гражданин полиса — мыслился как всесторонне развитая личность: он участвует в решении государственных дел, закаляется физически в гимнастических играх, в случае необходимости он становится воином. Полис стремился также обеспечить всестороннее развитие его эстетических потребностей.

В связи с этим возникло понятие о совершенной человеческой личности, об идеале. Много внимания уделяли греки воспитанию мужественного человека-гражданина, его духовных и физических качеств. Физическая и волевая закалка имела огромное значение в подготовке полноценного участника народного ополчения — защитника отечества. Вместе с тем спорт, постоянная тренировка воспринимались как непременное условие воспитания гармонически развитого прекрасного человека. Общегреческие спортивные состязания в Олимпии (на Пелопонесском полуострове), которые проводились раз в четыре года, приобрели огромное значение: это был смотр физической и духовной доблести. По олимпиадам велся счет времени, победителям сограждане воздвигали статуи. Созерцание на состязаниях прекрасных обнаженных форм и вместе с тем представление о неразрывной связи физической силы и красоты с морально-эстетическим идеалом способствовали расцвету искусства, в частности скульптуры. Большую роль в развитии эстетического чувства играли общественные культовые празднества, а затем театральные представления, состязания певцов, торжественные процессии в честь бога — покровителя полиса. Например, традиционное шествие афинян в праздник Больших Панафиней, посвященное богине Афине, являлось, по существу, демонстрацией могущества и красоты греческого народа.

Искусство Древней Греции было связано с религиозным культом и с мифологией. Но греческая религия не знала ни касты жрецов, ни вероисповедной догматики, которая накладывала свою печать на искусство Египта и Двуречья. Греки почитали память своих предков-героев, наделяя их всеми чертами возвышенной человечности, почитали определенные места в природе (места подвигов, знаменательных событий в жизни). Культ

мест и героев имел государственное значение. Он утверждал высокое представление о человеке, о жизни родной общины, родного полиса. Каждая община в Греции имела своего бога-покровителя, олицетворяющего органическое единство ее членов. Религиозные верования греков имели общие истоки с народной мифологией, сложившейся еще в конце доклассового общества. Они воплощали в наивно-фантастических и художественно-наглядных образах всю сумму представлений греков о действительности. В чрезвычайно разнообразных мифах древних греков содержались зачатки науки, философии, а не только религии. Маркс подчеркивал, что «греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву»[1].

Характерная черта мифологической подосновы греческого искусства — очеловечение ее образов. В образах Аполлона (бога солнца), Афины (покровительницы ремесел и земледелия) и других богов и героев греки воплощали свое представление о совершенных качествах человека, о господстве разума, закона, гармонии, порядка, как качеств общественных, побеждающих в героической борьбе неразумное, звериное начало. Греческие храмы постоянно украшались изображениями, утверждающими красоту и величие человеческого коллектива, например, победоносной борьбы людей — греков, руководимых Аполлоном, с безобразными кентаврами (согласно мифам, кентавры — полулюди, полукони), которые воплощали темные стихийные силы природы.

Поэтическая сила мифологических образов способствовала утверждению реализма в греческом искусстве.

Философские взгляды, отчасти политические воззрения и прежде всего литература и искусство Древней Греции, непосредственно или через эллинистическую и римскую культуру оказали огромное влияние на всю последующую историю культуры человеческого общества: «без того фундамента, который был заложен Грецией и Римом,— писал Ф. Энгельс,— не было бы и современной Европы»[2].

История Древней Греции и соответственно история греческого искусства прошли следующие периоды развития:

1. Гомеровская Греция (11—8 вв. до н. э.).

2. Архаика, период образования рабовладельческих городов-государств (7—6 вв. до н. э.).

3. Классика, период расцвета греческих городов-государств (5 и три четверти 4 в. до н. э.). В этом периоде принято выделять раннюю классику (490—450-е гг. до н. э.); высокую классику (450—410-е гг. до н. э.); позднюю классику (конец 5 — три четверти 4 в. до н. э.).

С конца 4 по 1 в. до н. э. наступает так называемый эллинистический период.

ИСКУССТВО ГОМЕРОВСКОЙ ГРЕЦИИ (11—8 века до н. э.)

Древнейший период развития греческого искусства (11—8 вв. до н. э.) носит название гомеровского, по имени Гомера, легендарного автора эпических поэм «Илиада» и «Одиссея».

Греческое общество гомеровского периода сохранило еще родовой строй, хотя постепенный переход к железным орудиям создал условия для развития имущественного неравенства и рабства, носившего патриархальный характер.

Именно в эту пору сложились основы греческой мифологии и народной эпической поэзии, отразившие жизнь народа, его духовные стремления, героические подвиги.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 736.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 185.

Архитектура и изобразительные искусства не достигли тогда высоты художественного совершенства эпической поэзии. Зародившаяся в гомеровский период монументальная архитектура храмов, сохранившихся в развалинах, представляет собой переработку типа микенского мегарона. Однако в целом утонченный динамичный образный строй искусства эгейского мира был чужд сознанию древних греков.

Из литературных источников известно о существовании примитивной греческой скульптуры культового назначения, так называемых ксоанов — идолов, грубо обработанных из дерева или камня. В большом количестве найдены статуэтки из глины, бронзы или кости, мало расчлененные, но разнообразные по формам, красочные, исполненные наивной радости: «Пахарь» (терракота из Беотии, 8 в. до н. э., Париж, Лувр), «Конь» (бронза из Олимпии, 8 в. до н. э., Нью-Йорк, Метрополитен-музей).

С развитием ремесел расцветают прикладные искусства, в частности керамика и вместе с ней вазопись. В последней ясно проступают самобытные местные особенности. Наиболее яркое представление о самых ранних произведениях декоративного искусства Греции дают вазы, украшенные геометрическим орнаментом. Их формы отличаются благородством, четким решением композиции, строгостью силуэта, подчеркнутого росписью. Обычно расположенный поясами, орнамент наносился темно-коричневым лаком по желтому фону глиняного сосуда, покрывая его верхнюю часть, а иногда заполняя всю поверхность. Таковы имевшие культовое назначение большие по размерам дипилонские вазы (найдены близ Дипилонских ворот в Афинах); кроме геометрического орнамента в их декорировке встречаются растительные орнаменты, а также сюжетные схематизированные композиции. Важное место занимает мотив плетенки-меандра, который сохраняется на протяжении всего развития греческого искусства. Конструктивность декоративного решения, высокое чувство ритма, единство в расположении орнамента и многофигурных сцен определяют художественное совершенство ваз геометрического стиля.

ИСКУССТВО АРХАИКИ (7—6 века до н. э.)

Период архаики (7—6 вв. до н. э.) отмечен важнейшими сдвигами в истории и искусстве Греции. В это время складывается рабовладельческое общество, формируются греческие города-государства. Развернувшаяся ожесточенная борьба демоса (массы свободных членов общества: земледельцев, ремесленников, торговцев) против родовой аристократии привела к победе народа и установлению античного варианта рабовладельческого общества. Развиваются научное мышление, поэзия, литература, зарождаются философия и театр, греческое искусство вступает на путь своего первого расцвета.

Архитектура

Рост городов вызывает расширение строительства. В этот период происходит сложение системы архитектурных ордеров, которая легла в основу всей античной архитектуры. Еще в глубокой древности был создан тип здания, в дальнейшем воплотивший мир идей и чувств свободных граждан города-государства. Таким зданием стал храм, посвященный богам или обожествленным героям, центр важнейших событий общественной жизни города. Храм был хранилищем общественной казны и художественных сокровищ, площадь перед ним часто являлась местом собраний, празднеств. Храм воплощал идею единства, величие города-государства, незыблемость его общественного уклада.

Архитектурные формы греческого храма сложились не сразу и в период архаики претерпели значительные изменения. Греки считали храм жилищем божества и при его сооружении исходили из главного помещения

царского дворца — мегарона. Храм возводился в центре городской площади или на акрополе, занимая подчеркнуто господствующее место среди построек города; главным фасадом он был обращен на восток, к утреннему солнцу. Общественный, земной, человеческий характер греческого храма не менялся оттого, что он посвящался богу — покровителю города; развитие самой греческой религии шло ко все большему очеловечению ее образов.

Простейшим и древнейшим типом каменного (из известняка или мрамора) архаического храма был так называемый «храм в антах». Он состоял из небольшого помещения — наоса, прямоугольного в плане, открытого на восток, имел двускатную кровлю, покрытую керамической или мраморной черепицей. На его фасаде между антами, то есть выступами боковых стен, были помещены две колонны. Такой тип храма был рассчитан на восприятие с одного фасада; позднее он использовался лишь для небольших сооружений (например, сокровищниц в Дельфах).

Более совершенным типом храма был простиль, на переднем фасаде которого размещены четыре колонны. В амфипростиле колоннада украшала как передний, так и задний фасад, где был вход в сокровищницу.

Классическим типом греческого храма стал периптер («оперенный») — храм, имевший прямоугольную форму в плане и окруженный со всех четырех сторон колоннадой. Его художественный строй получил торжественную строгую простоту и законченность.

Основные элементы храма просты и органически связаны с самой конструкцией здания. Они происходят от деревянного зодчества с глинобитными стенами. Отсюда идут: двускатная крыша, балочные перекрытия. Прообразом колонны были деревянные столбы. Но это не значит, что конструкция греческих храмов была механически перенесена с деревянных сооружений. Архитекторы Древней Греции хорошо понимали и учитывали свойства строительных материалов и конструкции здания.

В результате длительной эволюции здесь сложилась ясная и цельная архитектурная система, которая позднее, у римлян, получила название ордера, что означает порядок, строй. Применительно к греческой архитектуре слово «ордер» подразумевает весь образный и конструктивный строй архитектуры. В более узком понятии ордер — порядок соотношения и расположения колонн и лежащего на них антаблемента (перекрытия), система, при которой различаются несущие и несомые части — колонны и антаблемент. Выразительность ордера основана на пропорциональности, строгом математическом расчете и гармоничном соотношении частей, образующих единое целое.

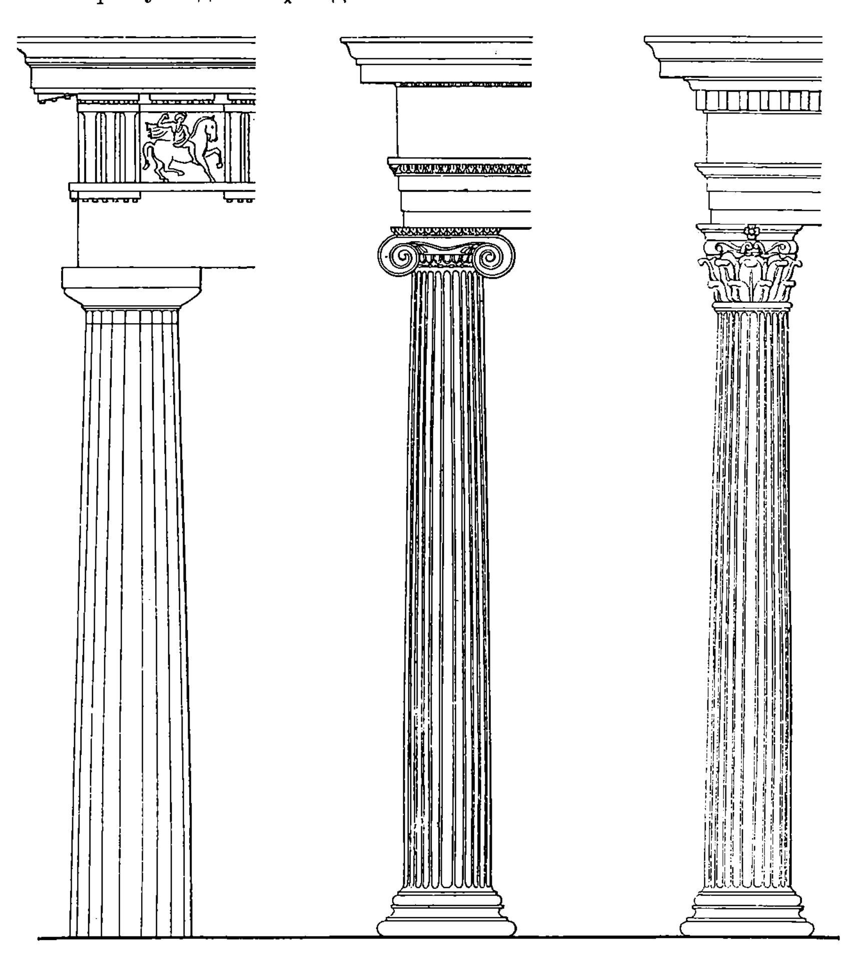
В эпоху архаики греческий ордер сложился в двух вариантах — дорическом и ионическом, что соответствовало двум местным направлениям в искусстве. Дорический ордер был связан с областями материковой Греции, ионический — с культурой островной и малоазийской Греции.

Дорический ордер, по мнению греков, воплощал идею мужественности, гармонию силы и строгости. Ионический ордер был легок, строен и наряден. Не случайно иногда в дорическом ордере колонны заменялись или дополнялись мужскими фигурами (атлантами), в ионическом ордере — женскими (кариатидами).

Ордер был общей системой правил и эстетических норм. Но древние зодчие при сооружении каждого храма применяли их не механически, а творчески. Строители учитывали цели постройки, согласовывая ее с окружающей природой или с другими зданиями архитектурного ансамбля. Отсюда то ощущение художественной неповторимости, индивидуального своеобразия, которое вызывают в зрителе греческие храмы.

Дорический храм имел массивное каменное основание—стереобат, который обычно состоял из трех ступеней. Верхняя ступень и вся поверхность

стереобата называется стилобатом и служит как бы постаментом для храма. В плане — это прямоугольник. На нем и размещался собственно храм, включающий небольшой пронаос (преддверие храма) и наос (святилище) — прямоугольное помещение, освещенное через световые люки потолка. Иногда позади наоса располагалось маленькое помещение—опистодом с выходом в сторону заднего фасада



Сравнительные пропорции греческих архитектурных ордеров — дорического, ионического, коринфского

Наос с пронаосом и опистодомом был со всех сторон окружен колоннадой, которая поддерживала и торжественно несла на себе тяжесть перекрытия верхней части здания (опорные балки и карниз). Над перекрытием поднималась кровля из черепицы или мраморных плиток.

Важнейшей частью ордера была колонна, как основная несущая его часть. В дорическом ордере колонна не имеет базы и стоит прямо на стилобате. Ее пропорции обычно приземисты и мощны. На высоте одной трети колонна имеет энтазис — равномерное утолщение, которое создает ощущение упругого усилия от тяжести антаблемента. Колонна состоит из сужающегося кверху ствола, прорезанного желобками (каннелюрами), и капители, завершающей ствол. Капитель составляют эхин — круглая каменная подушка и абака — невысокая плита, принимающая давление антаблемента.

Антаблемент складывается из архитрава (балки,которая лежит на колоннах и несет всю тяжесть перекрытия), фриза и карниза. Архитрав дорического ордера — гладкий, фриз украшают триглифы и метопы. Триглифы

по своему происхождению восходят к выступающим торцам деревянных балок и разделены на три полосы вертикальными желобками. Метопы — прямоугольные плиты, заполняющие промежутки между триглифами. Антаблемент завершается карнизом.

Треугольники под двускатной крышей на переднем и заднем фасадах — фронтоны, а также метопы, коньки и углы крыш украшались скульптурами.

Колонна ионического ордера выше и тоньше по своим пропорциям, чем дорическая колонна. Она имеет базу, а эхин ее капители образует два изящных завитка — волюты. Архитрав разделен по горизонтали на три полосы, отчего кажется легче. Фриз сплошной лентой опоясывает весь антаблемент. Карниз богато декорирован.

Позднее, в эпоху классики, получил развитие третий ордер — коринфский, близкий к ионическому и отличающийся от него еще большей вытянутостью и легкостью колонн, увенчанных пышной корзинообразной капителью из растительного орнамента — листьев аканфа и волют. Система греческих ордеров и ее элементы нашли широкое применение в дальнейшем не только в архитектуре античного мира, но и в эпоху Возрождения, в сооружениях барокко и классицизма.

Ранние архаические храмы имели грузные пропорции, иногда были слишком вытянуты в длину. Со временем они становятся более гармоничными, пропорциональными. И если в так называемой «Базилике» в Пестуме (середина 6 в. до н. э.) подчеркнуты мощь и устойчивая сила, но еще не найдено четкое соотношение сторон, то более позднему храму Аполлона в Коринфе (середина 6 в. до н. э.) присуща строгая соразмерность частей. Ионические храмы этого времени (храм Артемиды в Эфесе) были роскошнее по отделке, больше по размерам.

Как дорические, так и ионические храмы, строившиеся в период архаики часто из известняка, раскрашивались в основном красной и синей красками. Раскраска треугольного поля фронтона, фона метоп, триглифов, а также скульптуры придавала более праздничный вид храму, подчеркивая архитектонику его частей.

Скульптура

Скульптура архаики развивалась сложными путями. Вплоть до середины 6 в. до н. э. создавались статуи богов, мало расчлененные, строго фронтальные, словно застывшие в торжественном покое. Таковы статуи «Артемида» с острова Делос (ок. 650 г. до н. э., Афины, Национальный музей) и «Гера» с острова Самос (ок. 560 г. до н. э., Париж, Лувр), имевшие религиозно-магическое значение и еще напоминающие «ксоаны» гомеровской эпохи. Но в статуе «Геры» появляется большая пластичность форм, подчеркнутых мягкими, плавными линиями силуэта, складками драпировок. Художник правильно устанавливает пропорции женской фигуры, различает характер тяжелых и плотных тканей вверху и тонких прозрачных внизу.

Уже в это время греческая скульптура открывала новые стороны мира. Ее высшие достижения относятся к разработке образа человека в статуях героев, а позже воинов — куросов.

Обобщая свои наблюдения, художник выражал их в образах типического характера, органически объединял в них частное и общественное, жизненное и идеальное. Совершенство человека раскрывалось через целомудренное изображение здоровой наготы, прославляющей природное начало. Образ куроса — сильного мужественного героя или воина — был порожден развитием гражданского самосознания человека. Статуи куросов служили надгробиями, ставились в честь победителей состязаний. Выдвижение в качестве героя наряду с богами также и человека — атлета и воина — свиде-

тельствовало о том, что скульптура приобретала общественно-воспитательное значение. Куросы исполнены энергии и жизнерадостности, обычно они изображены идущими или шагнувшими. И хотя так же, как в статуях древневосточных культур, этот шаг дан еще условно (обе ступни приставлены к земле), в статуях куросов ощутима скрытая действенная сила. В них уже выявлен античный принцип лепки форм, построенный на градации планов и нарастающих объемов, на подчинении деталей главному. Линейный ритм связывает отдельные части статуи воедино.

Наиболее ранние по времени статуи куросов отличаются резкой и грубоватой трактовкой форм, строгой фронтальностью и застылостью фигуры. Таков курос Метрополитен-музея в Нью-Йорке (ок. 600 г. до н. э.) (илл. 23).

Развитие типа куроса шло в сторону все большей правильности пропорций, преодоления элементов геометрического упрощения и схематизма. К середине 6 в. до н. э. в статуях куросов точнее вырисовывается строение тела, моделировка форм, лицо оживляется улыбкой. Эта так называемая «архаическая улыбка» носит условный характер, и все же она выражает состояние жизнерадостности и уверенности, которыми был проникнут весь образный строй статуи («Аполлон Птойос», 6 в. до н. э., Афины, Национальный музей). Иногда эта улыбка придает куросам несколько манерный облик («Аполлон Тенейский», середина 6 в. до н. э., Мюнхен, Глиптотека).

Стремление к передаче человеческого тела в движении проявляется в статуе богини победы Ники с острова Делос (Афины, Национальный музей), выполненной в первой половине 6 в. до н. э. мастером Архермом. Однако движение богини, так называемый «коленопреклоненный бег», было столь же условным, как и «архаическая улыбка».

Со второй половины 6 в. до н. э. в скульптуре начали более последовательно выступать реалистически целостные представления об образе человека. Их появление свидетельствовало о приближении глубоких перемен в общественной жизни и художественной культуре Греции. К этому времени крупным экономическим центром становятся Афины, главный город Аттики, где с наибольшей полнотой выразились характерные черты рабовладельческой демократии полиса и его культуры. Произведения аттической школы отмечены тонким чувством пластики и высокой человечности. Одним из достижений архаического искусства Афин были найденные на Акрополе статуи прекрасных девушек (кор) в нарядных одеждах. Их стройные фигуры правильны по пропорциям, нежные лица оживлены ясными, чуть удивленными улыбками. Тщательно отделанные складки одежды и пряди волос словно струятся в плавном и разнообразном ритме. Они оживляют своим движением фигуры и придают праздничный вид этим статуям — «Девушка в пеплосе» (540—530 гг. до н. э., Афины, Музей Акрополя) (плл. 26). Статуи кор как бы подводят итог художественному развитию архаики. Представление о ценности человеческой личности раскрывается в них не столько пластическими средствами, сколько декоративным характером целого, подчеркнутым изяществом силуэтов.

Вазопись

Подлинные произведения древнегреческой живописи до наших дней почти не дошли. Судить о них помогают сохранившиеся в большом количестве расписные керамические вазы (слово «керамика» произошло от названия одного из предместий Афин — Керамик, славившегося в 6 и 5 вв. до н. э. своими гончарами). Период архаики был временем расцвета художественных ремесел, особенно керамики. Лучшие произведения мастеров архаической вазописи были высокохудожественными. Это объяснялось творческим отношением ремесленников к своему труду, глубоким пониманием единства практической и эстетической целостности вещи. Греческие

вазы были чрезвычайно разнообразны по форме и размерам, предназначались для различных целей: большие амфоры с узким горлышком и двумя ручками для хранения вина и масла, гидрии с тремя ручками для перенесения воды, стройные узкие лекифы для благовоний, из широкого килика пили вино. По сравнению с гомеровским периодом формы ваз стали строже и красивее. Они поражают ясным, тонко прочувствованным ритмом, соразмерностью частей. Размещение росписей на вазах и их композиционный строй тесно связаны с пластической формой. Развитие вазовых росписей шло от схематичных, отвлеченно-декоративных изображений к композиции сюжетного характера. Подчас смелые реалистические искания художников-вазописцев опережали развитие других видов искусства и открывали для них новые пути.

Во время архаики наибольшее распространение получила так называемая чернофигурная вазопись. Рисунок орнамента или фигуры заливался черным лаком и хорошо выделялся на красноватом фоне обожженной глины. Иногда для достижения большей выразительности черные силуэты процарапывались либо покрывались тонкими белыми линиями, подчеркивающими отдельные детали (кратер мастеров Клития и Эрготима — «Ваза Франсуа», ок. 560 г. до н. э., Флоренция, Археологический музей) (илл. 21). Прославленным живописцем середины 6 в. до н. э. был Эксекий. Его роспись на килике с изображением Диониса в ладье (после 540 г. до н. э., Мюнхен, Музей античного прикладного искусства) (илл. 24) отличается поэтичностью, тонким чувством ритма и совершенством композиции, которая органически связана с назначением и формой сосудов.

ИСКУССТВО ГРЕЧЕСКОЙ КЛАССИКИ

(5 — три четверти 4 века до н. э.)

С первых десятилетий 5 в. до н. э. начинается классический период развития греческой культуры и всех видов искусства. Совершенное, исполненное возвышенного реализма искусство греческой классики явилось важным этапом в развитии всего мирового искусства.

В первой четверти 5 в. до н. э. Греция подверглась нашествию полчищ персидской державы. Борьба народных ополчений, объединившихся греческих полисов за независимость ускорила рост общественного самосознания эллинов. Решающие победы над персами — морская при Саламине (480) и на суше при Платеях (479) — укрепили сознание силы и значения греческого общества, способствовали утверждению основных принципов его мировоззрения и культуры, благоприятствовали дальнейшему экономическому расцвету полисов, в особенности Афин.

Искусство ранней классики

(490—450-е годы до н. э.)

Во время греко-персидских войн начался первый этап развития классического искусства — ранняя классика,— продолжавшийся всю первую треть века. Искусство этого времени пронизано напряженными поисками реалистического изображения человека, обобщающих типических образов и в первую очередь правдивой передачи движения. Оно обращается к сценам реальной жизни, решает задачу построения групповых композиций и проблему синтеза скульптуры и архитектуры.

Архитектура

Наибольшее распространение в архитектуре ранней классики получают храмы дорического ордера, соответствующие духу гражданственности, героики полиса. В каждом из них сильнее проявляются черты индивидуализации. Строгая пропорциональность, равновесие могучих героизированных форм отличают храм Посейдона в Пестуме (вторая четверть 5 в. до н. э.). Более праздничным благодаря скульптурному убранству был храм Зевса в Олимпии (середина 5 в. до н. э.).

Скульптура

В монументальной скульптуре, которая была достоянием всего коллектива свободных граждан, в статуях, стоявших на площадях или украшавших храмы, ярче всего проявился гражданственный эстетический идеал. Монументальная пластика оказывала сильное общественно-воспитательное воздействие на жизнь греческих полисов. В работах такого рода нагляднее всего отразилась та ломка художественных принципов, которой сопровождался переход от архаики к классике.

Противоречивый переходный характер скульптурных произведений этого времени отчетливо выступает в широко известных фронтонных группах храма Афины Афайи на острове Эгине (ок. 490 г. до н. э.; реставрированы датским скульптором Торвальдсеном в начале 19 в., Мюнхен, Глиптотека) (илл. 25).

Композиции обоих фронтонов построены на основе зеркальной симметрии, что придавало им черты орнаментальности. На западном фронтоне, лучше сохранившемся, изображена борьба греков и троянцев за тело Патрокла. В центре — фигура богини Афины, покровительницы греков. Спокойная и бесстрастная, она как бы незримо присутствует среди сражающихся. В фигурах воинов нет архаической фронтальности, их движения реальнее и разнообразнее, чем в архаике, но развертываются строго по плоскости фронтона. Каждая отдельная фигура достаточно жизненна, но на лицах сражающихся и раненых воинов архаическая улыбка —признак условности, несовместимый с изображением напряженности и драматизма битвы.

Большей свободой деталей и реалистической точностью в трактовке тела и передаче движений отличаются статуи восточного фронтона (фигура Геракла), что особенно заметно при сопоставлении раненых воинов с обоих фронтонов.

Для разрушения сковывающей условности архаического искусства большое значение имело появление скульптурных произведений, посвященных определенным историческим событиям. Такова группа тираноубийц Гармодия и Аристогитона (ок. 477 г. до н. э., Неаполь, Национальный музей) — Крития и Несиота. Как и большинство греческих статуй, она была утрачена и дошла до наших дней в мраморной римской копии. Здесь впервые в монументальной скульптуре дано построение группы, объединенной действием, сюжетом. Единая направленность движений и жестов героев, разящих тирана, создает впечатление художественной цельности группы, ее композиционной и сюжетной законченности. Однако движения трактованы еще довольно схематично, лишены драматизма лица героев.

Общественно-воспитательное значение искусства ранней классики было неразрывно слито с его художественным обаянием. Новое понимание задач искусства сказывалось и в новом понимании образа человека, критерии красоты. Рождение идеала гармонично развитого человека раскрывается в образе «Дельфийского возничего» (ок. 470 г. до н. э., Дельфы, Музей). Это одна из немногих дошедших до нас подлинных древнегреческих статуй, являющаяся частью большой скульптурной группы. Образ победителя на состязаниях дан обобщенно и просто. Он исполнен сурового спокойствия и величия духа. Все детали выполнены с большой жизненностью, они подчинены строгому построению целого. Героический идеал ранней классики получил свое воплощение в статуе «Зевса Громовержца» (ок. 460 г. до н. э., Афины, Национальный музей). Проблема движения решена в «Победительнице в беге» (вторая четверть 5 в. до н. э., Рим, Ватикан). На смену угловатой резкости ранних классических статуй приходит строго гармоничное единство, передающее впечатление естественности и свободы — «Мальчик, вынимающий занозу» (вторая четверть 5 в. до н. э., Рим, Палаццо Консерватори).

Мифологическая тема продолжает занимать ведущее место в искусстве, но фантастическая сторона мифа отходит на второй план. В мифологических образах прежде всего раскрывается идеал силы и красоты реального человека. Пример переосмысления мифологического сюжета — рельеф с изображением рождения Афродиты (богини любви и красоты) из пены морской — так называемый «Трон Людовизи» (ок. 470 г. до н. э., Рим, Музей Терм) (илл. 28). На боковых сторонах мраморного трона изображены: обнаженная девушка, играющая на флейте, и женщина в длинной одежде перед курильницей. Ясная гармония форм и пропорций, спокойная естественность движений присущи этим фигурам.

На центральной стороне Трона — две нимфы поддерживают выходящую из воды Афродиту. Поразительно жизненна строгая красота ее лица. Облекающая тело Афродиты влажная одежда ложится тонкой сетью волнистых линий, уподобленных бегущим струйкам воды. Морская галька, на которую опираются ступни нимф, говорит о месте действия. Хотя в симметрии композиции и есть отголоски архаического искусства, они уже не могут нарушить жизненную силу и удивительного поэтического обаяния этого рельефа.

Целостность живого художественного образа ясно выступает в фронтонных группах храма Зевса в Олимпии (468—456 гг. до н. э., Олимпия, Музей), завершающих период творческих поисков ранней классики. Эти укрупненные по масштабу изображения представляют собой следующий этап развития фронтонной пластики по сравнению с фронтонами Эгинского храма с их декоративно условной композицией.

Отказавшись от полного подчинения скульптурного образа задачам декорации архитектурных форм, скульпторы олимпийских фронтонов установили более глубокие связи между архитектурными и скульптурными образами, которые вели к их равноправию и взаимному обогащению. Порывая с принципами архаической условности, симметрии, они пошли от жизненных наблюдений. Расположение фигур в обоих фронтонах определяется смысловым содержанием. Восточный фронтон храма Зевса посвящен мифу о состязании на колесницах Пелопса и Эномая, положившему якобы начало Олимпийским играм. Герои изображены перед началом состязания. Величественная фигура Зевса в центре фронтона, торжественное спокойствие приготовившихся к состязанию участников придают фронтонной композиции праздничную приподнятость, за которой чувствуется внутренняя напряженность. Пять центральных фигур, стоящих в свободных позах, словно отвечают ритму колонн, над которыми возвышаются. Каждый герой выступает как личность, как сознательный участник общего действия, таковы и входящие в боковые группы фронтона «Возничий» и «Юноша, вынимающий занозу».

Реалистический характер пластики особенно наглядно раскрывается в композиции западного фронтона, представляющей битву лапифов с кентаврами. Композиция полна движения, свободна от симметрии, но строго уравновешена. В центре ее — Аполлон (илл. 27), по сторонам — группа сражающихся людей и кентавров. Не повторяя одна другую, группы взаимно уравновешены и по общей массе и по интенсивности движений. Фигуры борющихся точно вписаны в пологий треугольник фронтона, причем напряжение движений возрастает к углам фронтона по мере удаления от спокойно стоящего, сдержанно властного Аполлона, фигура которого выделяется крупными размерами и является драматическим центром этой сложной и в то же время легко обозримой композиции. Гармонически прекрасно лицо Аполлона, уверен направляющий жест. Хотя на фронтоне битва показана еще в полном разгаре, но победа человеческой воли и разума над кентаврами, олицетворяющими стихийные силы природы, воспринимается явно предопределенной.

Образ гражданина — атлета и воина становится центральным в искусстве классики. Пропорции тела и многообразные формы движения стали важнейшим средством характеристики. Постепенно и лицо изображаемого человека освобождается от застылости и статичности. Но нигде еще типическое обобщение не сочетается с индивидуализацией образа. Личное своеобразие человека, склад его характера не привлекали внимание мастеров ранней греческой классики. Создавая типический образ человека-гражданина, скульптор не стремился к раскрытию индивидуального характера. В этом заключалась и сила и ограниченность реализма греческой классики.

Мирон. Поиск героических, типически-обобщенных образов характеризует творчество Мирона из Элевтер, который работал в Афинах в конце второй — начале третьей четверти 5 в. до н. э. Стремясь к единству гармонически прекрасного и непосредственно-жизненного, он освободился от последних отзвуков архаической условности.

Особенности искусства Мирона наглядно проявились в прославленном «Дисkоболе» (ок. 450 г. до н. э., Рим, Музей Терм) (илл. 29). Как и многие другие статуи, «Дискобол» был исполнен в честь определенного лица, хотя и не носит портретного характера. Скульптор изобразил прекрасного духом и телом юношу, находящегося в стремительном движении. Метатель представлен в тот момент, когда все свои силы он вкладывает в бросок диска. Несмотря на напряжение, которое пронизывает фигуру, статуя производит впечатление устойчивости. Это определяется выбором момента движения — его кульминационной точки.

Согнувшись, юноша отбросил назад руку с диском, еще миг, и упругое тело, как пружина, стремительно распрямится, рука с силой выбросит диск в пространство. Мгновение покоя придает монументальную устойчивость образу. Несмотря на сложность движения, в статуе «Дискобола» сохраняется главная точка зрения, позволяющая сразу увидеть все образное ее богатство.

Спокойное самообладание, господство над своими чувствами — характерная черта греческого классического мировосприятия, определяющая меру этической ценности человека. Утверждение красоты разумной воли, сдерживающей силу страсти, нашло выражение в скульптурной группе «Афина и Марсий» (середина 5 в. до н. э., Франкфурт; Рим, Латеранский музей), созданной Мироном для Афинского акрополя.

Согласно мифу, Афина изобрела флейту, но при игре на инструменте щеки ее безобразно раздулись. Нимфы подняли ее на смех, тогда Афина бросила флейту и прокляла инструмент, нарушающий гармонию человеческого лица. Силен Марсий, пренебрегая проклятием Афины, бросился поднимать флейту. Мирон изобразил их в то мгновение, когда Афина, уходя, гневно обернулась на ослушника, а Марсий в испуге отпрянул назад.

В выбранной ситуации содержится и полное раскрытие сути конфликта. Афина и Марсий — характеры прямо противоположные. Движение стремительно откинувшегося назад Силена грубо и резко. Его сильное тело лишено гармоничности. Лицо с выпуклым лбом и приплюснутым носом уродливо. Властное, сдержанное движение Афины полно естественного благородства. Гнев выдают лишь презрительно полуопущенные губы и суровый взгляд. Голова Афины — пример слияния в скульптурной форме физической и духовной красоты человека.

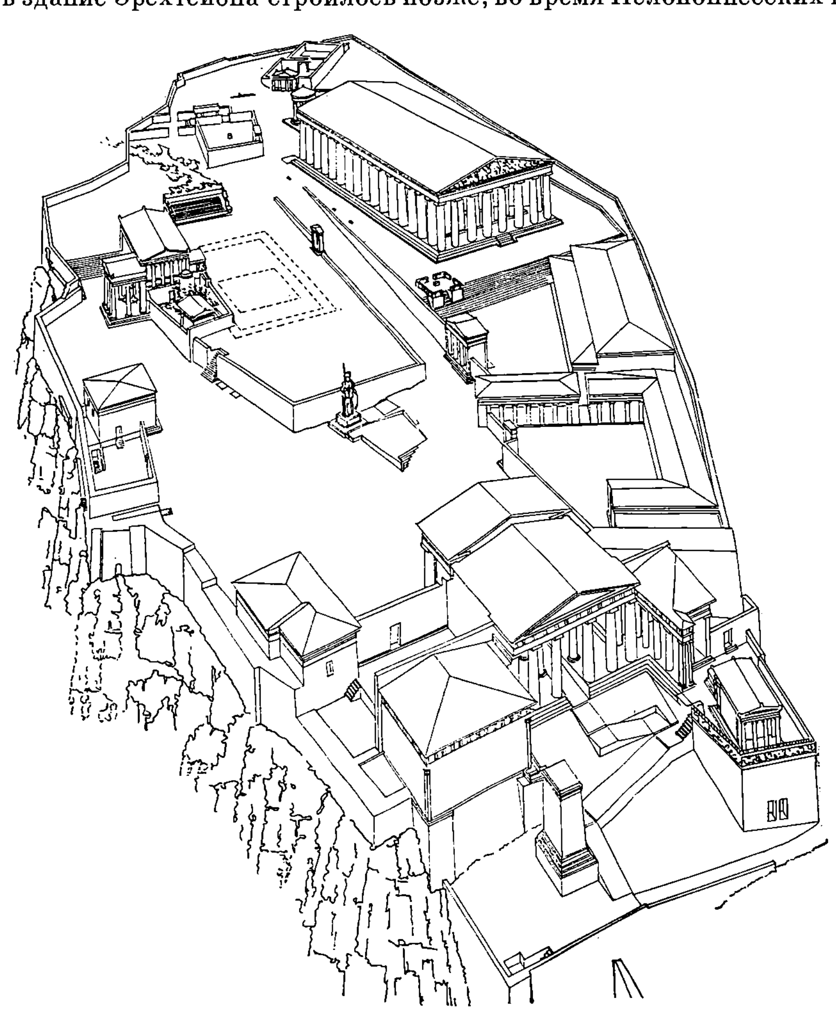
Группа «Афина и Марсий» образно утверждает идею превосходства разума над стихийными инстинктивными силами. В ней заключена возможность всего дальнейшего пути развития реалистической сюжетной композиции, показывающей взаимоотношения характеров, связанных общим действием.

Искусство высокой классики (450—410-е годы до н. э.)

Вторая половина 5 в. до н. э.— время расцвета всех видов искусства и наиболее гармоничного воплощения эстетических идеалов классики. Ведущее место среди полисов Греции продолжают занимать Афины, которые в период правления Перикла переживают «золотой век» своего экономического, политического и культурного развития.

Архитектура

При Перикле создается самый замечательный ансамбль эпохи — Афинский акрополь, который господствовал над городом и его окрестностями. Разрушенный во времена персидского нашествия, Акрополь был отстроен заново с невиданным до того размахом. В течение третьей четверти 5 в. до н. э. были возведены сверкающие беломраморные здания: Парфенон, Пропилеи, храм Бескрылой Победы (Ники Аптерос). Завершающее ансамбль здание Эрехтейона строилось позже, во время Пелопоннесских войн.



Акрополь в Афинах. Реконструкция

На холме Акрополя разместились основные святилища афинян, и прежде всего Парфенон — храм Афины, богини мудрости и покровительницы Афин. Там же помещалась казна. В здании Пропилей, служившем входом на Акрополь, находились библиотека.

На склоне Акрополя, где собирался народ на драматические представления, были возведены театральные сооружения. Крутой и обрывистый,

с плоской вершиной, холм Акрополя образовывал своего рода естественный пьедестал для венчающих его зданий.

Греческие архитекторы умели прекрасно выбирать места для своих построек. Храм возникал там, где ему было словно приготовлено место самой природой, и вместе с тем его спокойные, строгие формы, гармонические пропорции, светлый мрамор колонн, яркая раскраска противопоставляли храм природе, утверждали превосходство разумно созданного человеком сооружения над окружающим миром. Мастерски планировали греческие зодчие целые архитектурные ансамбли. Самым совершенным из них был ансамбль Афинского акрополя (илл. 31).

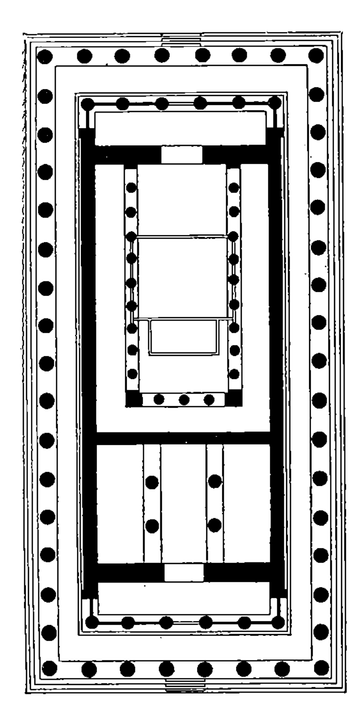
Планировка и постройка Акрополя были выполнены под общим руководством величайшего скульптора Греции — Фидия.

Акрополь воплощал представление о могуществе и величии Афинской державы и в то же время, впервые в истории Греции, выражал идею общеэллинского единства. Весь строй ансамбля пронизан благородной красотой, спокойно-торжественным величием, ясным чувством меры и гармонии. В нем можно видеть наглядное претворение слов Перикла: «Мы любим мудрость без изнеженности и красоту без прихотливости».

Смысл планировки Акрополя можно понять, лишь представляя движение торжественных процессий в дни общественных празднеств. Шествие входило на Акрополь с запада. Дорога вела вверх, к торжественному входу — Пропилеям (437—432 гг. до н. э., архитектор Мнесикл). Обращенную к городу дорическую колоннаду Пропилей обрамляли два неравных, но взаимно уравновешенных крыла здания. К правому, меньшему крылу примыкал храм Ники Аптерос (между 449—421 гг. до н. э., архитектор Калликрат). Этот небольшой по размерам, кристально ясный по форме храм, словно отделившись от общего массива холма, первым встречал процессию. Четыре стройные ионические колонны на каждой из двух коротких сторон храма (по типу — амфипростиля) придавали зданию характер спокойного изящества.

Пройдя сквозь Пропилеи, шествие выходило на широкую площадь, в центре которой высилась семиметровая статуя Афины Промахос («Воительницы»), созданная Фидием. Бронзовая, с позолоченным острием копья, блеск которого был виден издалека, эта статуя была своеобразной вертикальной осью всего ансамбля.

От Пропилей главный храм Акрополя Парфенон виден с угла. Это дает возможность одновременно охватить взглядом западный фасад и длинную (северную) сторону периптера (илл. 32). Праздничное шествие двигалось вдоль северной колоннады Парфенона к его главному восточному фасаду. Большое здание Парфенона уравновешено стоящим по другую сторону площади изящным и сравнительно небольшим храмом Эрехтейон, оттенявшим возвышенную строгость Парфенона свободной асимметрией.



Парфенон в Афинах. План

Строителями Парфенона (447—438 гг. до н. э.) были Иктин и Калликрат, скульптуру выполняли Фидий и его помощники. Парфенон — совершеннейшее создание греческой классической архитектуры и одно из высочайших достижений в истории зодчества вообще. Это монументальное, величественное здание возвышается над Акрополем, подобно тому как сам Акрополь возвышается над городом и его окрестностями. Но не размеры, а гармоническое совершенство пропорций, прекрасная соразмерность частей, правильно найденные масштабы здания и по отношению к холму Акрополя и по отношению к человеку определили впечатление монументальности и значительности Парфенона.

Тип греческого храма, над созданием которого трудились многие поколения, получил в Парфеноне наиболее совершенное истолкование. В своих основных формах — это дорический периптер с восемью колоннами на коротких и семнадцатью на длинных сторонах. Но он включает элементы

ионического ордера: вытянутые по пропорциям колонны, облегченный антаблемент, сплошной фриз, опоясывающий здание, сложенное из квадров пентелийского мрамора. Раскраска подчеркивает конструктивные детали и образует фон, на котором выделяются скульптуры фронтонов и метоп. Черты дорического и ионического ордеров сливаются в органичное целое.

Величавой ясности и строгой гармонии Парфенона словно противостоит изящество и свобода композиции Эрехтейона (илл. 38) — асимметричного здания, сооруженного на Акрополе неизвестным мастером в 421—406 гг. до н. э. Посвященный Афине и Посейдону, Эрехтейон отличается живописной трактовкой архитектурного целого, контрастным сопоставлением архитектурных и скульптурных форм, дает множество точек зрения. Его планировка учитывает неровность почвы. Храм состоит из двух находящихся на разных уровнях помещений. С трех сторон он имеет портики разной формы, в том числе знаменитый портик кор (кариатид) на южной стене.

Ощущение праздничной легкости и стройности от всего здания вызвано применением ионического ордера и прекрасно использованными контрастами легких портиков и глади стен. Большей расчлененностью и живописностью форм Эрехтейон пролагает пути искусству поздней классики, то более трагически взволнованному, то лирически утонченному, но менее цельному и героическому, чем высокая классика.

Скульптура

Скульптурное убранство Парфенона создавалось под руководством и при участии Фидия.

Фидий. Ему принадлежала и двенадцатиметровая статуя Афины Девы (Парфенос), находившаяся в наосе Парфенона (сохранилась уменьшенная мраморная копия римского времени). Торжественно стояла она в парадном одеянии, опираясь на щит. У ног ее расположилась змея — символ мудрости, на правой вытянутой руке — фигурка богини Победы. Величавому покою Афины противостояла динамика рельефа, покрывающего ее щит, с изображением полной бурного движения сцены битвы греков с амазонками (легендарными девами-воительницами). Среди сражающихся греков Фидий изобразил самого себя и Перикла. За эту дерзкую затею он был обвинен в безбожии. Статуя Афины Парфенос была выполнена из золота и слоновой кости в так называемой хрисоэлефантинной технике (основа статуи — деревянная, одежда и волосы покрыты тонкими листами золота, лицо, руки, ступни ног — пластинками слоновой кости). Сияющая золотом, статуя богини Афины, установленная внутри храма, гармонировала с общим характером красочной гаммы здания.

В полной гармонии с сооружением находилась и скульптура, украшавшая Парфенон с наружной стороны. Она дает полное представление и о творчестве Фидия и о скульптуре периода расцвета классики вообще.

На восточном фронтоне Парфенона размещалась композиция: рождение Афины из головы Зевса, на западном — спор Афины с Посейдоном за обладание Аттической землей. Свободные в своих движениях фигуры создавали группы, естественно размещенные в треугольниках фронтонов, образуя законченное целое. Фидий отказывается от построения симметричной композиции и вертикально стоящих центральных фигур. Прямая связь с ритмом колонн, которую получала при таком решении композиция олимпийского фронтона, была заменена более сложной.

Соразмерно уравновешена группировка спокойно стоящих и стремительно движущихся фигур. Среди статуй восточного фронтона, где был представлен весь Олимп, выделяются три мойры, богини судьбы, дочери богини Ночи (Лондон, Британский музей) (илл. 34) — одни из самых совер-

шенных творений высокой классики. Непринужденное благородство движений этих фигур подчеркнуто красотой ниспадающих складок, за которыми ощущается богатейшая пластика живого человеческого тела. Гармония и величественность фронтонных скульптур Парфенона достигнуты отбором тонко прочувствованных естественных движений, свободной целесообразностью и единством композиций, прославляющих красоту и совершенство человека.

Все девяносто две метопы храма были украшены мраморными горельефами, среди которых выделяются изображения битвы лапифов и кентавров (илл. 35). Это двухфигурные композиции, последовательно развертывающие перед зрителем сцены борьбы. Поражает разнообразие движений и неистощимое богатство их мотивов в каждой паре сражающихся. Композиция каждой метопы подчинена логике движения фигур и сцен в целом, и в то же время она соответствует пределам отведенного архитектурой пространства. Скульптура полностью осуществляет свои образные задачи и не разрушает при этом архитектурного целого.

На этом же принципе построен фриз, или зофор, сплошь покрытый лентой рельефов с изображением праздничного шествия, посвященного Афине (илл. 33). Сохранению плоскости стены способствует единое, направленное параллельно ей движение многочисленных фигур — участников шествия. На протяжении около 200 *м* фриза с рельефами, при размещении фигур на одном уровне, избежав монотонности и пестроты, создатели фриза передали все богатство и многообразие, велпчие п красоту народного шествия, его торжественную стройность. Здесь и юноши-всадники, и прекрасные девушки в длинных одеждах, и группа участников процессии с жертвенными животными. Волнообразный ритм движения пронизывает композпцию.

Над входом в храм, на восточной стороне фриза, размещены фигуры богов, смотрящих на процессию. Люди и боги изображены одинаково прекрасными. Дух гражданственности позволял афинянам гордо утверждать эстетическое равенство человека и богов.

Поликлет. К началу второй половины 5 в. до н. э. художественная жизнь процветала не только в Афинах, но и в других городах. Из Аргоса (Пелопоннес) происходил современник Фидия Поликлет, в искусстве которого проявился интерес к изображению спокойно стоящей фигуры. Самой прославленной статуей Поликлета был «Дорифор» («Копьеносец», ок. 440 г. до н. э., Неаполь, Национальный музей) (илл. 30), в образе которого нашел воплощение мужественный идеал доблестного гражданина воина.

Эта бронзовая статуя, известная по римским копиям, изображает мускулистого, сильного юношу, несущего на плече копье. Великолепная моделировка тела придает образу ощущение полной реальности, могучие пропорции и торжественная сдержанность движения подчеркивают ее героико-монументальный характер. Всей тяжестью тела Дорифор опирается на правую ногу, левая, отставленная назад, касается земли только пальцами. Равновесие фигуры достигнуто тем, что приподнявшемуся правому бедру соответствует опущенное правое плечо и, наоборот, опустившемуся левому бедру — приподнятое левое плечо. Такая система построения человеческой фигуры определяет жизненность статуи и в то же время ее мерный ритмический строй.

Поликлету принадлежал и теоретический трактат «Канон», разрабатывающий систему идеальных пропорций и законов симметрии, по которым должно строиться изображение человека. В «Дорифоре» Поликлет точно следовал своей теории. Это привело к утверждению известной нормативности и несколько тяжеловесных пропорций фигуры. Под конец жизни скульптор отошел от своего «Канона». Его «Диадумен» (ок. 420 г.

до н. э., Афины, Национальный музей) — юноша, увенчивающий себя повязкой победителя, отличается более изящными и стройными пропорциями, большей одухотворенностью и мягкостью выражения, которые предвосхищают искусство поздней классики.

К концу 5 в. до н. э. в искусстве высокой классики происходят значительные изменения; черты утонченного лиризма и интимности начинают вытеснять монументально героические образы.

Эти тенденции нашли выражение в мраморных рельефах балюстрады храма Ники Аптерос на Акрополе. Лиризм рельефа «Ника, развязывающая сандалию» (ок. 409 г. до н. э., Афины, Музей Акрополя) рождается из совершенства пропорций, изящной естественности движения, выявленной текучими линиями складок одежды. Кратковременность остановки склонившейся фигуры богини подчеркивает ту живую естественность и легкость движения, которые противостоят величавому покою образов высокой классики.

Искусство поздней классики

(конец 5 — три четверти 4 века до н. э.)

Концентрация все больших богатств в руках крупных рабовладельцев приводит в конце 5 в. до н. э. к падению значения свободного труда в полисах, к кризису рабовладельческой демократии. Междоусобная Пелопоннесская война углубила кризис.

Подчинение греческих полисов возникшей на Балканах мощной Македонской державе, завоевания Александра Македонского на Востоке положили конец классическому периоду греческой истории. Распад полисов повлек утрату идеала свободного гражданина. Трагические конфликты общественной действительности вызвали появление более сложного взгляда на явления жизни, на человека, привели к изменению в области искусства, приобретающего противоречивый характер. В нем утрачивается ясная вера в красоту жизни, ослабевает дух гражданственной героики. Однако, как и раньше, главной художественной задачей остается изображение прекрасного человека; скульптура в значительной мере продолжает быть связанной с архитектурой. Но художники все более обращаются к таким сторонам бытия человека, которые не укладываются в мифологические образы и представления прошлого. Развивая и углубляя достижения высокой классики, ведущие мастера 4 в. до н. э. поставили проблему передачи противоречивых переживаний человека, показа героя, вступающего в трагическую борьбу с враждебными силами окружающего мира, раздираемого глубокими сомнениями. В результате этого были достигнуты первые успехи в раскрытии духовной жизни личности. Зарождается, хотя и в самых общих чертах, интерес к быту и характерным особенностям психологического склада человека.

Архитектура

Развитие архитектуры протекает неравномерно. В первой трети 4 в. до н. э. наблюдается известный спад строительной деятельности, отразивший экономический и социальный кризис греческих полисов. Наиболее остро этот спад сказался в Афинах, потерпевших поражение в Пелопоннесских войнах.

Постройки 4 в. до н. э. следовали принципам ордерной системы. Наряду с храмами большое распространение получило строительство театров, которые обычно устраивались под открытым небом. По склону холма вырубались места для зрителей (в театре в Эпидавре было 52 ряда скамей), обрамлявшие полукруглую орхестру — площадку, на которой выступал хор. Появлялись сооружения, посвященные возвеличению отдельной личности или монарха-самодержца. В честь победы на состязаниях хора,

субсидированного богатым афинянином Лисикратом, в Афинах был сооружен памятник Лисикрата (334 г. до н. э.). Небольшой по размерам, он производит впечатление гармонии и величия благодаря умелому применению коринфского ордера. Грандиозностью форм отличался Галикарнасский мавзолей — монументальная усыпальница правителя Карии Мавсола (ок. 353 г. до н. э.).

Скульптура

Общий характер скульптуры поздней классики определился развитием реалистических тенденций.

Скопас. Трагические противоречия эпохи нашли наиболее глубокое воплощение в творчестве крупнейшего мастера первой половины 4 в. до н. э. Скопаса. Сохраняя традиции монументального искусства высокой классики, Скопас насыщает свое искусство большим драматизмом, стремится к многогранному раскрытию образов, сложных чувств и переживаний человека. Герои Скопаса, подобно героям высокой классики, продолжают воплощать совершенные качества сильных и доблестных людей. Но порывы страсти нарушают их гармоническую ясность, придают образам патетический характер. Скопас открывает область трагического в самом человеке, вводит в искусство темы страдания, внутреннего надлома.

Таковы образы раненых воинов с фронтонов храма Афины Алеи в Тегее (первая половина 4 в. до н. э., Афины, Национальный музей). Голова воина с западного фронтона (илл. 36) дана в стремительном патетическом повороте, резкая беспокойная игра светотени подчеркивает драматизм выражения. Гармоническое строение лица нарушено ради выявления силы душевного напряжения.

Скопас предпочитал работать в мраморе, почти отказавшись от излюбленного мастерами высокой классики материала — бронзы. Мрамор позволял передавать тонкую игру света и тени, разнообразные фактурные контрасты. Его Менада («Вакханка», середина 4 в. до н. э., Дрезден, Альбертинум), дошедшая в небольшой поврежденной античной копии, воплощает образ человека, одержимого бурным порывом страсти. Танец Менады стремителен, голова запрокинута назад, волосы тяжелой волной спадают на плечи. Движение изогнутых складок ее хитона подчеркивает стремительный порыв тела.

Образы Скопаса то глубоко задумчивы, как юноша с надгробия реки Илисса (Афины, Национальный музей), то живые и страстные. В подлиннике сохранился фриз Галикарнасского мавзолея с изображением битвы греков с амазонками (ок. 350 г. до н. э., Дрезден, Альбертинум). Стремительной динамики и напряжения полна часть фриза, исполненная Скопасом. На смену равномерному и постепенно нарастающему движению фриза Парфенона приходит ритм подчеркнуто-контрастных противопоставлений, внезапных пауз, вспышек движений. Резкий контраст света и тени подчеркивает драматизм композиции. Воздействие искусства Скопаса на дальнейшее развитие греческой пластики было громадным, и его можно сравнить лишь с воздействием искусства его современника — Праксителя.

Пракситель. В своем творчестве Пракситель обращается к образам, проникнутым духом ясной и чистой гармонии, спокойной задумчивости, безмятежной созерцательности. Пракситель и Скопас дополняют друг друга, раскрывая различные состояния и чувства человека, его внутренний мир.

Изображая гармонически развитых, прекрасных героев, Пракситель также обнаруживает связи с искусством высокой классики, однако и его полные грации и тонких чувств образы утрачивают героическое жизне-

утверждение и монументальное величие произведений эпохи расцвета, приобретая более лирически-утонченный и созерцательный характер.

С наибольшей полнотой мастерство Праксителя раскрывается в мраморной группе «Гермес с Дионисом» (ок. 340 г. до н. э., Олимпия, Музей) (илл. 39). Изящный изгиб фигуры, непринужденная поза отдыха молодого стройного тела, прекрасное, одухотворенное лицо Гермеса переданы с большим мастерством. Блестяще использует мастер все возможности мрамора создавать мягкую мерцающую игру света и тени, тончайшие светотеневые нюансы.

Пракситель создал новый идеал женской красоты, воплотив его в образе Афродиты, которая изображена в тот момент, когда, сняв одежду, она собирается вступить в воду. Хотя статуя предназначалась для культовых целей, образ прекрасной обнаженной богини освободился от торжественной величественности. Он пленяет жизненностью, совершенством форм и пропорций, удивительной гармоничностью. Статую чрезвычайно высоко ценили в древности.

«Афродита Книдская» вызывала множество повторений в последующие времена, но ни одно из них не могло сравниться с оригиналом, так как в них господствующим было чувственное начало, в то время как в «Афродите Книдской» воплощено преклонение перед совершенством красоты человека. «Афродита Книдская» дошла в копиях времен Праксителя, лучшие из них хранятся в Ватиканском и Мюнхенском музеях, голова Афродиты Книдской — в собрании Кауфмана в Берлине (илл. 37).

В мифологические образы Пракситель подчас привносил черты повседневной жизни, элементы жанра. Статуя «Аполлона Сауроктона» (третья четверть 4 в. до н. э., Рим, Ватикан) — изображение изящного мальчика-подростка, который целится в бегущую по стволу дерева ящерицу. Так переосмысливается традиционный образ божества, приобретая жанрово-лирическую окраску.

Некоторые статуи Праксителя были искусно раскрашены живописцем Никием. Воздействие искусства Праксителя проявилось в дальнейшем в многочисленных произведениях «парковой» скульптуры эпохи эллинизма, а также в мелкой пластике, в частности в замечательных терракотовых (из обожженной глины) статуэтках из Танагры (например, «Афродита в раковине» или «Девушка, закутанная в плащ») (илл. 42). Эти изящные грациозные женские образы сохранили все обаяние и чистоту греческой классики. В мелкой пластике еще долго продолжала жить тонкая поэзия, присущая творениям Праксителя.

Если в искусстве Скопаса и Праксителя еще ощутимы связи с принципами искусства высокой классики, то в художественной культуре последней трети 4 в. до н. э. эти связи все более ослабевают.

Ведущее значение в общественно-политической жизни древнего мира приобретает Македония. После победоносных походов Александра Македонского и завоевания им греческих полисов, а затем и громадных территорий Азии, вошедших в состав Македонской державы, начинается новый этап в развитии античного общества — период эллинизма. Переходный период от поздней классики к собственно эллинистическому периоду отличается своеобразными чертами.

Ломка старого и зарождение нового в искусстве, и прежде всего в скульптуре, приводит к размежеванию направлений: классицизирующего идеалистического и реалистического, ищущего новых путей развития на основе переработки лучших достижений классики.

Леохар. Самым видным представителем идеализирующего направления был Леохар, впоследствии придворный мастер Александра Македонского. Его наиболее прославленная статуя — Аполлон Бельведерский (ок. 340 г. до н. э., Рим, Ватикан) (илл. 41), исполненная с высо-

ким профессиональным мастерством, характеризуется спокойным величием и холодной торжественностью.

Лисипп. Крупнейшим скульптором реалистического направления был Лисипп, последний большой мастер поздней классики. Его творчество развертывается в 40—30-е гг. 4 в. до н. э., во времена правления Александра Македонского. В искусстве Лисиппа, так же как и в творчестве его великих предшественников, решалась задача раскрытия переживаний и индивидуализации образа человека; он вносил более ясно выраженные особенности возраста, рода занятий. Новым в творчестве Лисиппа является его интерес к характерно-выразительному в человеке, а также расширение изобразительных возможностей скульптуры. Ему принадлежала и огромная (20 *м* высоты) бронзовая статуя Зевса (не дошла до наших дней) и настольная статуэтка Геракла, исполненная для Александра Македонского.

Свое понимание образа человека Лисипп воплотил в статуе юноши, скребком счищающего с себя песок после состязаний, — «Апоксиомен» (третья четверть 4 в. до н. э., Рим, Ватикан) (илл. 40), которого он изображает не в момент напряжения сил, а в состоянии усталости. Стройная фигура атлета показана в сложном развороте, который заставляет зрителя обойти статую. Движение свободно развернуто в пространстве. Лицо выражает усталость, глубоко посаженные затененные глаза смотрят вдаль.

Лисипп умело передает переход от состояния покоя к действию и наоборот. Таково изображение отдыхающего Гермеса (третья четверть 4 в. до н. э., Неаполь, Национальный музей).

Большое значение имело творчество Лисиппа для развития портрета. В созданных им портретах Александра Македонского обнаруживается глубокий интерес к раскрытию духовного мира героя. Наиболее примечательна мраморная голова Александра (Стамбул, Археологический музей), в которой передана его сложная, противоречивая натура.

Последователи Лисиппа. В искусстве поздней классики появляются более дифференцированные изображения людей разных типов и состояний. Учеником Лисиппа выполнена голова кулачного бойца из Олимпии (ок. 330 г. до н. э., Афины, Национальный музей), с беспощадной реалистической наблюдательностью передающая грубую физическую силу, примитивность духовной жизни, мрачную угрюмость характера. Автор портрета кулачного бойца не интересуется вопросами оценки и осуждения уродливых сторон человеческого характера, он только их констатирует. Таким образом, обращаясь к более конкретному изображению действительности в ее индивидуальных проявлениях, скульптура утрачивает интерес к идеальному обобщенному героическому образу, а вместе с тем и то воспитательное значение, которое она имела в предшествующие периоды.

Вазопись и живопись

Широкое распространение в классический период получила живопись. Высокого расцвета достигла вазопись.

По мере нарастания реалистических тенденций в греческом искусстве в вазописи наблюдается стремление к преодолению плоскостности и условности, что приводит к вытеснению в начале 5 в. до н. э. чернофигурной вазописи более реалистической краснофигурной. Орнамент и фигуры композиций, украшающих вазы, сохраняют цвет обожженной глины, в то время как фон заливается черным лаком. Это давало возможность правдиво изображать строение человеческого тела, объемы и движения, естественно и свободно их моделировать. Черные линии рисунка на светлом фоне глины передавали мускулы и детали тела. Мастера краснофигурной вазописи пришли к более свободному пониманию композиции. В пределах поверхности вазы они размещали разнообразные сцены, органически сочетая

сюжет и композицию с назначением сосуда. Так, килик для вина живописец Бриг украсил жанровой сценой: девушка поддерживает голову юноши, злоупотребляющего вином,— «Последствия пирушки» (ок. 480 г. до н. э., Вюрцбург, Университет).

В эпоху высокой классики вазопись, как и во времена архаики, развивалась в тесном взаимодействии с монументальной живописью и скульптурой. В ней появилось больше героических изображений на мифологические темы. Ясность и гармоничность композиций, соответствующих форме вазы, величавая свобода движений, выразительность характеристик героев отличает росписи ваз, подобных «Кратеру из Орвьето» (ок. 450 г. до н. э., Париж, Лувр) (илл. 22).

О почти не дошедшей до нас монументальной живописи мы можем судить не только по вазописи, но и по литературным источникам, по описаниям произведений живописи и по их оценке современниками. В древности чаще встречалась фреска, но, вероятно, пользовались также клеевыми и восковыми (энкаустика) красками. Сохранились имена выдающихся живописцев, среди которых самым значительным был Полигнот. Он работал в середине 5 в. до н. э. Исторические и мифологические темы живописи Полигнота близки тематике скульптурных фронтонов и рельефов («Битва греков с амазонками», «Битва при Марафоне» и др.). По характеру исполнения они близки росписям на вазах. Художник употреблял только четыре краски: белую, желтую, красную и черную. Согласно описаниям цвет в композициях Полигнота носил характер раскраски, но рисунок отличался совершенством.

К концу классического периода героические мотивы сменяются более интимными, жанровыми. Они преобладали в живописи знаменитого художника конца 4 в. до н. э. Апеллеса, которому принадлежала картина «Афродита Анадиомена», по образному решению перекликавшаяся с Афродитой Праксителя. Становится богаче палитра, вводится светотень.

О монументальной живописи поздней классики дают представление раскрытая в Болгарии, в Казанлыкской гробнице, уникальная роспись неизвестного греческого мастера, а также мозаики в Пелле (Македония).

Художественные ремесла

В период поздней классики продолжали процветать художественные ремесла. Вазы приобретают более сложные формы, иногда мастера имитируют в глине дорогие серебряные вазы с их сложной чеканкой и рельефами, прибегают к многоцветной раскраске. Распространение получают изделия из металла, посуда из серебра, позолоченные кубки и пр.

Искусство поздней греческой классики завершает большой плодотворный путь развития древнегреческого искусства.

ИСКУССТВО ЭПОХИ ЭЛЛИНИЗМА

К концу 4 в. до н. э. на развалинах громадной державы Александра Македонского возникли государства нового типа — деспотические монархии, которые вступили в новый период исторического и культурного развития, получивший условное название эллинизма. Этот этап в развитии античного общества характеризуется сочетанием восточной и греческой форм эксплуатации, нарастающим контрастом между колоссальным богатством рабовладельческой верхушки и нищетой народных масс, безраздельной властью монарха и, по существу, полным бесправием граждан. Греция утрачивает былое экономическое и политическое значение. На первое место выдвигаются переживающие в конце 4—2 вв. до н. э. бурный экономический и культурный подъем большие эллинистические государства:

Египет, царство Селевкидов в Сирии, Пергам в Малой Азии, Родос и др. Для культуры эллинизма характерно широкое распространение традиций греческого искусства на грандиозную по размерам территорию эллинистического мира: от Сицилии на западе до Средней Азии и Индии на востоке, от северного Причерноморья до Нубии в экваториальной Африке. Важным моментом было и органическое объединение элементов греческой культуры с восточными традициями, с древними элементами местной культуры. Причем в различных областях соотношения между культурой местной и вступившей с ней во взаимодействие античной были разными. На территории Ирана и ранее освободившейся от греко-македонского подчинения Армении античные традиции были переработаны в духе самобытной местной культуры.

Преимущественно на основах греческой культуры развивалось искусство западных областей: империи Селевкидов, Пергамского царства и торгового города-государства на острове Родос.

В искусстве эллинистической Греции сильнее всего сохранилась связь с классическими традициями. В эллинистическом Египте заметнее черты слияния форм греческого искусства с местными.

При всей сложности и пестроте общей картины эллинистического искусства его основные достижения связаны с дальнейшим развитием образа человека в монументальном искусстве. Обобщенный образ идеального героя-гражданина греческого полиса вытесняется образами более индивидуализированными, в которых подчеркивается преувеличенное героическое начало, утрата душевного равновесия и самообладания. Возникает интерес к социальным мотивам, лирически-интимным и будничным аспектам индивидуальности. Острее передаются чувства человека, находящегося в трагическом конфликте с окружающей средой. Индивидуализм приводит к прославлению эгоистической личности, любыми средствами добивающейся цели. Лучшие художники эпохи эллинизма сумели передать ее грандиозность и героику в образах, исполненных страстной патетики, огромного эмоционального напряжения и динамики.

Эпоха эллинизма была отмечена крупными научными открытиями, развитием точных и естественных наук, материалистической философии, глубоким интересом к моральным и эстетическим проблемам. Бурные подъемы и кризисы, грандиозные военные битвы, восстания рабов и угнетенных народов способствовали зарождению в искусстве новых тем и образов. Естественно поэтому, что эллинистическое искусство значительно шире, чем искусство классики, отражало различные стороны жизни. Это нашло выражение в расширении тематики, разработке разнообразных художественных жанров. Архитектура и монументальная пластика тяготеют к колоссальным масштабам, многофигурным группам, огромным рельефным композициям. Получает широкое развитие мелкая пластика бытового содержания, а также садово-парковая скульптура. Наряду с мифологическими темами распространяются аллегорические, исторические, жанровые, портрет и пейзаж. Сильнее проявляется интерес к повседневной жизни, к натуралистическим деталям и подробностям.

Лучшие произведения эллинистического искусства были созданы с конца 4 до середины 2 в. до н. э., в период расцвета эллинистических государств, возникновения ряда самостоятельных культурных центров. В это время сложились новые принципы градостроительства. Если в классическую эпоху главным городским сооружением был храм, то теперь выделяется административный и торговый центр города. Две пересекающие его улицы являлись основными парадными магистралями. Наряду с храмами возводится большое число гражданских, общественных и инженерных сооружений. В архитектурные ансамбли включаются произведения монументальной скульптуры.

ИСКУССТВО ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЙ ГРЕЦИИ

Среди произведений монументальной скульптуры эллинистической Греции, утратившей свою ведущую экономическую и политическую роль, выделяется один из самых замечательных памятников эпохи — «Ника Самофракийская» (илл. 44). Статуя была поставлена на острове Самофракия в честь морской победы в 306 г. до н. э. над Птоломеем (ныне хранится в Париже, в Лувре). Дошедшая сильно поврежденной, статуя богини победы поражает огромной жизненной силой. Весь ее облик — мощная стройная фигура, уверенно устремленная против порывистого ветра, против могучих волн, каждая складка трепещущей одежды — полон ликующего чувства победы.

Мраморный нос корабля, на который как бы слетала Ника, служил ей постаментом. В древности статуя стояла на вершине скалы. О ее подножие с шумом разбивались волны, морской ветер звенел и, казалось, развевал складки плаща богини. За влажными одеждами ощущалось ее сильное прекрасное тело, и словно торжествующие крылья из гордого мрамора вырисовывались на фоне лазурного неба. Неразрывно связанная с окружающим пейзажем, статуя требовала обхода ее со всех сторон. Каждая из точек зрения давала новый аспект выражения монументального, глубоко патетического жизнеутверждающего образа.

Наиболее близка к традициям искусства высокой классики статуя Афродиты Милосской (Париж, Лувр) скульптора Александра (или Агесандра, предположительно относящаяся к 3—2 вв. до н. э.) (илл. 47). Огромна сила эстетического воздействия этого идеально прекрасного образа, где обобщенные массы и контуры сочетаются с точной моделировкой.

Возвышенная красота Афродиты Милосской, поразительное мастерство обработки мрамора связывают ее с самыми прогрессивными традициями классики. Но богатство пластического решения, контраст обнаженного тела и драпировок ее одежды, усиливающих монументальность фигуры, и, главное, сама постановка фигуры в винтообразном движении, с легким наклоном торса порождены новым временем.

Важный шаг по сравнению с классикой делает искусство эллинизма в области портрета. Сохраняя свойственные классическому периоду принципы типизации, художники значительно сильнее индивидуализируют черты внешнего облика и душевного состояния модели. Образ неизвестного философа, так называемый Сенека (3—2 вв. до н. э., Неаполь, Национальный музей) дан в момент остроэмоционального напряжения, раскрывающего трагический надлом, характеризующий не только героя, но и кризисный дух эпохи.

ИСКУССТВО АЛЕКСАНДРИИ

Прочнее других эллинистических держав был Египет, столица которого Александрия стала крупнейшим центром эллинистического мира. Этот широко раскинувшийся город славился беломраморными храмами, высокими зданиями в несколько этажей, замечательной библиотекой. Здесь находился грандиозный Фаросский маяк, который называли среди семи чудес света. На протяжении полутора тысячи лет его существования огонь Фаросского маяка был виден мореплавателям на расстоянии более ста миль.

Прославленные парки Александрии были украшены декоративной скульптурой. Традиции классического искусства нашли продолжение в статуе Афродиты Киренской (конец 4 и 3 вв. до н. э., Рим, Музей Терм). Внешне занимательна и декоративна аллегорическая статуя реки Нила (Рим, Ватикан), несколько вялая и дробная по формам.

Александрийские мастера обратились к портрету — «Резной камень с портретом Птоломея Филадельфа и Арсиной» (т. н. «Камея Гонзага», 3 в. до

н. э., Ленинград, Эрмитаж) (илл. 43)—бытовому жанру, к образам людей из низов общества — «Старый рыбак» (2—1 вв. до н. э., Рим, Ватикан), разных возрастов — «Мальчик с гусем» (скульптор Боэф Халкедонский, Рим, Католический музей), народностей—«Мальчик-нубиец» (Париж, Национальная библиотека). В них резче подчеркивается характерное и индивидуальное.

ИСКУССТВО ПЕРГАМА

Среди других центров эллинизма выделялось Пергамское царство (в Малой Азии), оказавшее сопротивление грозному Риму. В его столице Пергаме, на Акрополе, был возведен «Алтарь Зевса» (ок. 180 г. до н. э.), представляющий собой грандиозное сооружение, словно символизирующее могущество Пергама. Цоколь алтаря был опоясан гигантской лентой скульптурного фриза, где с беспримерной силой запечатлена грандиозная эпопея борьбы между богами и гигантами. Сохранившийся в значительной части фриз является одной из вершин мировой скульптуры (Берлин, Музей) (илл. 45). Он создавался после победоносной борьбы пергамцев с варварскими племенами галатов, но выходит далеко за пределы узковременного и местного значения. Напряжение всех сил и трудности, испытанные в борьбе против нашествия иноземцев, породили ту страстность и жизненность, с какими выполнены горельефы фриза, порой переходящие в круглую пластику.

На всем протяжении фриза (длина ок. 120 *м*, высота 2,3 *м*) развертываются эпизоды сказания об усмирении и уничтожении богами-олимпийцами восставших против них гигантов. Плиты плотно заполнены горельефными фигурами; на восточной стороне алтаря изображены главные боги: Зевс, Афина, Аполлон. Убедительно решена композиция фриза; обе борющиеся стороны размещены так, что создается впечатление переплетения фигур противников в бою. И в то же время ясно выделены победители и побежденные.

Грозные сцены образуют звенья неразрывной цепи, в которую вплетены различные эпизоды. Здесь запечатлены гнев и страдание, предельное напряжение сил, ярость и отчаяние, душевные движения, выраженные с пластическим совершенством. Наиболее драматична сцена битвы Афины с гигантом Алкионеем. Пафос ожесточенной борьбы пронизывает всю эту драматическую композицию.

В пергамском фризе с наибольшей полнотой проявилась присущая эллинистическому искусству грандиозность образов, их сверхчеловеческая мощь, бурная динамика, драматизм. Если композиции классической эпохи вызывали в человеке спокойную уверенность в своей силе, то грандиозные образы Пергамского алтаря призваны потрясти человека, заставить его почувствовать свою слабость перед высшими силами. И все же зрителя не покидает чувство героического величия целого. Над патетическими жестами страха, страдания, отчаяния гигантов господствуют широкие, полные ликующей силы движения могучих и прекрасных олимпийских богов.

ИСКУССТВО РОДОСА

Образцы поздней эллинистической пластики (2—1 вв. до н. э.) дает искусство Родоса, самого восточного из островов Архипелага в Эгейском море. Для родосской скульптуры чрезвычайно характерны многофигурные группы, остродраматические по сюжетам. Но родосские мастера не стремились к раскрытию внутренней патетики героического образа. Они воплощали сложные драматические коллизии во внешне нарочитой повествовательной манере. Такова скульптурная группа «Фарнезский бык» («Казнь Дирки», вторая половина 2 в. до н. э., Неаполь, Национальный

музей) или самое прославленное произведение родосской школы — группа «Лаокоон» (Рим, Ватикан), выполненная Агесандром, Полидором и Афинодором около 50 г. до н. э. (илл. 46). Страшная гибель троянского жреца и его двух сыновей, задушенных змеями, показана с подчеркнутой наглядностью: группа мастерски развернута в одной плоскости и воспринимается с фронтальной точки зрения. Однако мелодраматизм общего замысла, отсутствие глубокого внутреннего содержания, сухость моделировки снижают силу воздействия произведения. Начавшийся в 2—1 вв. до н. э. кризис общественных отношений в эллинистических государствах нашел выражение и в искусстве.

На протяжении последующих веков многое из ценнейшего художественного наследия Древней Греции и эллинизма было утрачено. Но в каждый из этапов расцвета гуманизма впоследствии художники всего мира обращались к памятникам греческого искусства, так как в них нашли свое поэтическое, возвышенное воплощение дух гражданственности, утверждение ценности человека, представление об огромном воспитательном значении искусства. Поэтому произведения античного искусства —не только памятники давно ушедшей эпохи, но и живые образы, шедевры человеческого творчества, которые до сих пор доставляют нам глубокую эстетическую радость.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА

С угасанием эллинистических государств, с конца 1 в. до н. э., ведущее значение в античном мире приобретает римское искусство. Впитав в себя многое из достижений художественной культуры Греции, оно воплотило их в жизненной практике колоссальной римской державы. В античный гуманизм римляне внесли черты более трезвого миропонимания; суровая проза, точность и историзм мышления лежат в основе их художественной культуры, далекой от возвышенной поэтичности мифотворчества греков.

Практический склад римской культуры сказывается во всем — в нормативном представлении о целесообразном миропорядке, в скрупулезности римского права, учитывающего все жизненные ситуации, в интересе к точным историческим фактам, в высоком расцвете литературной прозы, в примитивной конкретности религии. Божества римлян — это покровители отдельных видов человеческой деятельности, прежде всего общественной (боги удачи, плодородия, добродетели, мира и т. д.). Религия приобретает государственное значение, в ней большую роль играют торжественные обряды.

Особенности трезвого, рационалистического восприятия действительности римлянами выражены в веризме (документальной точности), в остром и суровом реализме, который составил основу римского искусства и впоследствии восхищал мастеров итальянского Возрождения.

Хронологические рамки искусства Древнего Рима охватывают почти тысячелетие — от его зарождения в конце 6 в. до н. э. до конца 5 в. н. э.— времени падения мировой империи. Его начало относится к периоду республики, уходящей своими корнями в родовой строй (конец 6 — конец 1 в. до н. э.). Оно достигает расцвета в период образования мировой рабовладельческой державы, разнородной по этническому и социальному составу, сложной по хозяйственной и общественной организации (конец 1 в. до н. э.— 476 г. н. э.). Культура Рима этого периода отличалась большим разнообразием и пестротой форм.

Римское искусство слагалось на основе взаимодействия самобытного искусства местных италийских племен и народов, в первую очередь этрусков, и более совершенного греческого искусства. Некоторое значение в его развитии имело искусство народов, вошедших в состав Римской империи — галлов, германцев, кельтов и др. Вбирая разнообразные элементы, римское искусство сохраняло свое оригинальное художественное лицо.

Культура и искусство Древнего Рима решали задачи, поставленные последним этапом развития античного общества. В то время как в греческих полисах гражданин чувствовал себя неотъемлемой частью общества, и соединение личных и общественных интересов было, по словам К. Маркса, свободной и естественной формой «активного гражданства», Римское государство с его строгой системой управления противостояло отдельному человеку, осуществляя насилие не только над рабами, но и над свободными подданными. Верховная власть сосредоточилась в руках полководцев-победителей, которые мало считались с общенародными интересами. В период империи сознание разлада между личностью и мировым порядком нашло выражение в стоической философии. В утверждении превосходства гражданского долга над личными интересами, в подчинении страстей разуму и самосовершенствовании стоики искали выход из противоречий жизни.

Исторические особенности развития определили важнейшее отличие искусства римского от греческого. В римском искусстве периода расцвета ведущую роль играет архитектура, в которой основное место принадлежит сооружениям общественным, воплощающим идеи могущества государства и рассчитанным на огромные количества людей. Главное место в скульптуре занимает портрет, имеющий глубоко познавательный смысл. В нем проявляется интерес к проблеме личности и ее судьбе, представление о конкретно-историческом характере человека.

Творческая мысль римлян наиболее ярко выразилась в архитектуре. Древние здания Рима и теперь даже в развалинах покоряют уверенной мощью. Осваивая этрусскую и греческую технику и формы, используя эллинистическое наследие, обращаясь к традициям Древнего Востока, беря наиболее ценное у варварских народов, римляне положили начало новой эпохе мирового зодчества. Во всем древнем мире римская архитектура не имеет себе равной по высоте инженерного искусства, многообразию типов сооружений, богатству композиционных форм, масштабу строительства. Подлинная красота и мощь римской архитектуры не в пышной декоративности, но в удовлетворении практических бытовых и общественных потребностей не только господствующего класса, но и масс городского населения. Ее пафос раскрывается в разумной целесообразности, в логике структуры сооружения, в художественно точно найденных пропорциях и масштабах, в лаконизме архитектурной мысли.

Развитие римской архитектуры отмечено широким градостроительством. Строго организованная планировка и масштабы города отвечали новым условиям жизни: торговле огромного размаха, духу военщины и суровой дисциплины, тяготению к зрелищности и парадности. В римских городах в известной мере учитывались потребности свободного населения, санитарные нужды, здесь возводились парадные улицы с колоннадами, арками и монументами. Общественная жизнь в большей мере, чем в эллинистических городах, протекала на форуме—площади, представляющей архитектурный ансамбль и являющейся центром торговой жизни столицы, ареной политической деятельности, народных собраний, военных триумфов. Древнейший форум в Риме — республиканский форум Романум, к которому сходились все дороги столицы; с его ростр, прикрепленных к ораторской трибуне, раздавались речи крупнейших политических деятелей.

Потребности римского общества породили много новых типов сооружений: амфитеатры, термы, триумфальные арки, колонны, акведуки и др. Дворцы, особняки, виллы, театры, храмы, мосты, надгробные памятники и т. п. получили на римской почве новое архитектурное решение. Рационализм, лежащий в основе римской архитектуры, проявляется в пространственном размахе, конструктивной логике и целостности гигантских архитектурных комплексов, строгой симметрии геометрических форм.

Главным завоеванием римлян в строительстве общественных сооружений было создание огромных внутренних пространств, свободных от внутренних опор. Необходимость их перекрытия способствовала развитию мощных сводчатых и купольных конструкций известных, но ограниченно применявшихся на Востоке и в Греции. Римская техника сводов стала образцом для последующих этапов развития европейской архитектуры.

Основной формой перекрытий был круглый цилиндрический свод из бетона и камня. Его боковое давление воспринимает опорная стена, играющая важную роль в римской архитектуре. Из пересечения двух цилиндрических сводов одинаковой высоты в подножиях свода (пятах) и вершине (где заложен замковый камень) получился крестовый свод, который при равенстве пролетов дает в плане квадрат. Внутренняя поверхность сводов образует в пересечении острые края, ребра, в основании которых сосредоточивается все давление свода. Это дало возможность прорезать опорные стены полуциркульными арками, заменить стену отдельными столбами, принимающими на себя давление арки. Вытянутые в длину помещения обычно делились на квадраты и перекрывались цепью крестовых сводов. Это порождало эффектное расчленение пространства зал-галерей. Из равномерно поднимающегося перекрытия круглого в плане пространства возник купольный свод, образующий полушарие, покоящееся на цилиндрическом основании. Многоугольные в плане помещения перекрывались сомкнутыми сводами (монастырский свод) или сферическим куполом. В последнем случае купол опирался своим кольцом только на середину боковых стен, а переход от формы окружности к многоугольнику заполнялся вогнутыми сферическими — «парусами».

Переход к сводчатым конструкциям совершился с введением на рубеже 3—2 вв. до н. э. прочного водоупорного римского бетона, состоящего из известкового раствора, вулканического песка и щебня. Благодаря прочности материала (обожженного кирпича, туфа, травертина), несокрушимой связующей силе раствора и тщательности выполнения памятники римской архитектуры смогли тысячелетия противостоять натиску природы и общественным потрясениям.

При всех достижениях римской архитектуре свойственны и черты противоречивые. Гуманистическое начало, благородное величие и гармония, составлявшие первооснову греческого искусства, в Риме уступают место стремлению возвеличить государственную власть императоров, военную мощь. Это порождало устремленность к масштабным преувеличениям, пышности, внешним эффектам, приводило подчас к ложному пафосу громадных сооружений, резко контрастирующих с жалкими лачугами бедняков, тесными кривыми улицами и городскими трущобами.

ИСКУССТВО РИМСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

(конец 6 — конец 1 века до н. э.)

К концу 6 в. до н. э. Рим — аристократическая рабовладельческая республика. Завоевав Апеннинский полуостров и утвердив господство во всем Средиземноморье, он становится к середине 2 в. до н. э. могучей державой. Приток рабов и ценностей из покоренных провинций обогащал государство, способствуя росту имущественного неравенства и углублению классовых противоречий. Восстания рабов, такие, как Сицилийские (2 в. до н. э.), и восстание Спартака (1 в. до н. э.), потрясали республику.

Архитектура

В республиканский период сложились основные типы римской архитектуры. Суровая простота жизненного уклада в условиях постоянных войн и гражданских битв выражена в конструктивной логике монументальных инженерных сооружений, лучше всего сохранившихся до наших дней. Оборонительная стена Рима (возникшего еще в 8 в. до н. э. на трех холмах: Капитолии, Палатине и Квиринале) представляет собой одно из знаменитых произведений инженерного искусства античности. Сложенная из больших блоков туфа, она спускалась к Тибру.

Римские дороги имели важное стратегическое значение, они объединяли различные части страны. К числу знаменитых сооружений относится ведущая к Риму Аппиева дорога (4—3 вв. до н. э.) для движения когорт и гонцов; это первая из сети дорог, покрывших позже всю Италию. Около долины Ариччи дорога шла по массивной стене 197 *м* длиной, 11 *м* высотой, расчлененной в нижней части тремя сквозными арочными пролетами для горных вод. Мощенная толстым слоем бетона, щебня, плитами лавы и туфа, она была дополнена во 2 в. до н. э. акведуком (водопроводом). В следующие века Рим становится наиболее богатым водой городом мира. Мощные мосты и акведуки (акведук Аппия Клавдия, 311 г. до н. э.), перекинутые через широкие пролеты, пробегающие десятки километров, заняли видное место в архитектуре города, в облике его окрестностей, входя неотъемлемой частью в пейзаж. К древнейшим сводчатым конструкциям относится сточный канал Клоака Максима в Риме, существующий до наших дней.

С распространением римского владычества на Древнюю Грецию и Восток в Рим проникли утонченность и роскошь эллинистических городов. Приток богатств из завоеванных стран в течение 3 — 1 вв. до н. э. изменяет нравы римлян, порождая среди господствующих классов расточительство. Римские храмы, виллы, дворцы превращаются в своего рода музеи искусства.

Увлечение греческим искусством проявляется прежде всего в обращении к ордерной системе. Однако римляне приходят к новому пониманию ее значения. В то время как в греческой архитектуре ордер играл конструктивную роль, в Риме он используется главным образом в декоративных целях. Это происходит потому, что опорные функции в римской архитектуре выполняет стена. Большое место поэтому принадлежит арке, опирающейся на массивные столбы. Колонны не были способны нести на себе нагрузку многоэтажных сооружений со сводчатыми и купольными перекрытиями и лишь в аркадах сохраняют конструктивную роль, причем чаще оформляются в пышном коринфском ордере. Кроме того, римляне заимствовали у этрусков тосканский ордер, колонна которого отличается от дорического наличием базы, отсутствием триглифно-метопного фриза и каннелюр. В императорский период возникает особая разновидность коринфской капители в виде комбинации ее с капителью ионической.

Древнейшим местным типом римского храма был круглый периптер. Таков небольшой храм в Тиволи близ Рима (1 в. до н. э.). Его массивное со сводчатыми пролетами основание создает переход от каменистой скалы, которую он живописно завершает, к изящной круглой ротонде коринфского ордера. Поднятый на высокое основание, гармоничный по пропорциям, со стройной и строгой колоннадой, наполненной светом, храм доминирует в пейзаже. Его спокойные гармоничные формы контрастируют с бурным каскадом водопада.

Своеобразие римской архитектуры сказалось в создании нового типа жилого дома. Лучшие его образцы сохранились в Помпеях («Дом Пансы», «Дом Фавна», «Дом Веттиев»). По большей части — это одноэтажный дом, который состоял из парадного помещения — атриума, открытого двора — перистиля (одного или нескольких), замкнутого жилыми комнатами

1. Раненый бизон из Альтамиры. Верхний палеолит

2. Женская статуэтка из Виллендорфа. Верхний палеолит



1





2

3. Стадо оленей. Рисунок на камне из Лимейля. Верхний палеолит

4. Стонхендж. Эпоха бронзы



3



4

5. Плита фараона Нармера. Лицевая сторона. Конец 4 тыс. до н. э.

6. Статуя вельможи Каапера. Середина 3 тыс. до н. э.

7. Пирамиды в Гизе. 28 в. до н. э.

5, 6

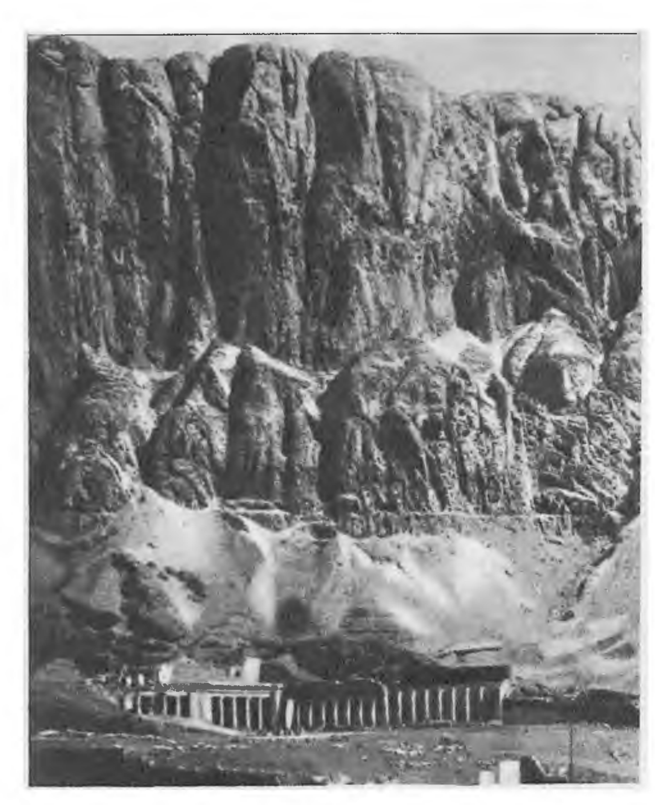




7







8 9

8. Статуя писца Каи. Середина 3 тыс. до н. э.

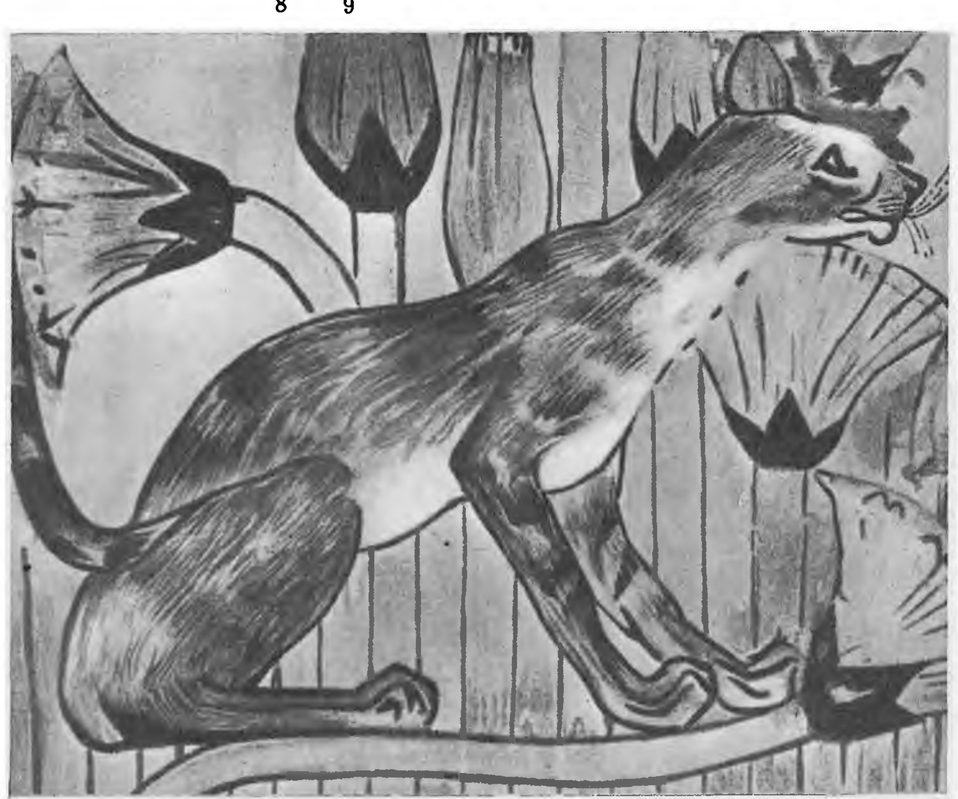
9. Заупокойный храм царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри. Начало 15 в. до н. э.

10. Дикая кошка. Деталь росписи гробницы в Бени-Хасане. 20 в. до н. э.

11. Гипостильный зал храма Амона в Карнаке. 14 — 13 вв. до н. э.

12. Портрет царицы Нефертити. Начало 14 в. до н. э.

13. Плакальщики. Рельеф из Мемфиса. 14 в. до н. э.



10



11



12

13

14. Храм Рамсеса II в Абу-Симбеле. Первая половина 13 в. до н. э.

15. Шеду из дворца Саргона II в Дур-Шаррукине. 712—704 гг. до н. э.

16. Раненая львица. Рельеф из дворца Ашшурбанипала. 669 — около 635 г. до н. э.

17. Охота Ашшурбанипала. Рельеф из дворца Ашшурбанипала. 669 — около 635 г. до н. э.

18. Львиные ворота в Микенах. 14 в. до н. э.

19. Ваза с осьминогом из Гурнии. Середина 2 тыс. до н. э.

20. Кносский дворец на Крите. Лестница и световой колодец. 16 в. до н. э.



14



15





16



17



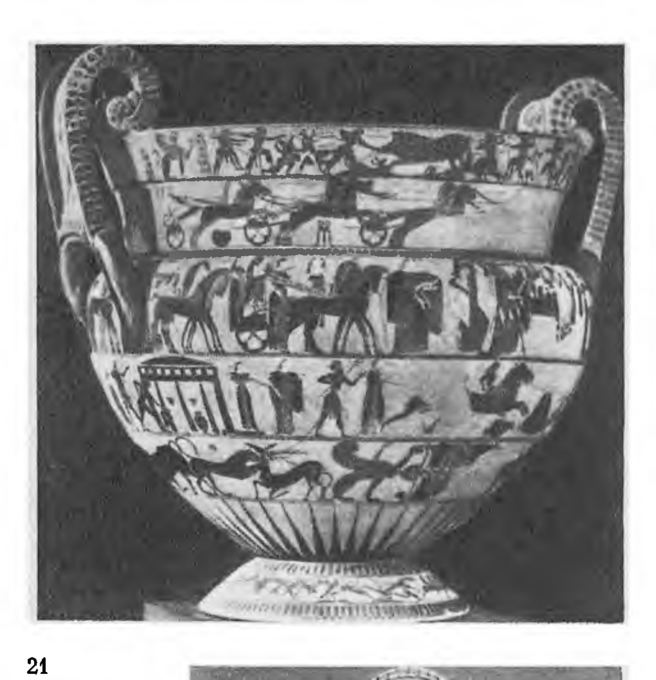
18



19



20



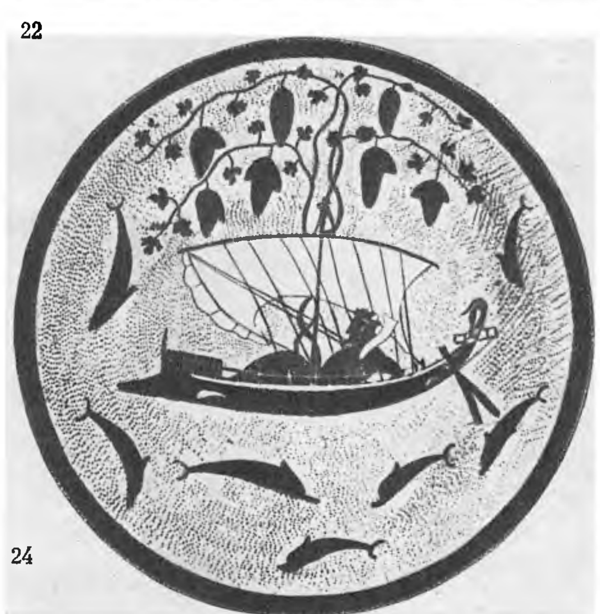
21



22



23



24



25

21. Кратер Клития и Эрготима (ваза Франсуа). Около 560 г. до н. э.

22. Кратер из Орвьето. Около 450 г. до н. э.

23. Аттический курос из Метрополитен-музея. Около 600 г. до н. э.

24. Эксекий. Дионис в ладье. Роспись килика. После 540 г. до н. э.

25. Раненый воин с восточного фронтона храма Афины в Эгине. Около 490 г. до н. э.

26. Девушка в пеплосе. 540—530 гг. до н. э.

27. Аполлон с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. 468 — 456 гг. до н. э.

28. Трон Людовизи. Рождение Афродиты. Около 470 г. до н. э.



26



27



29

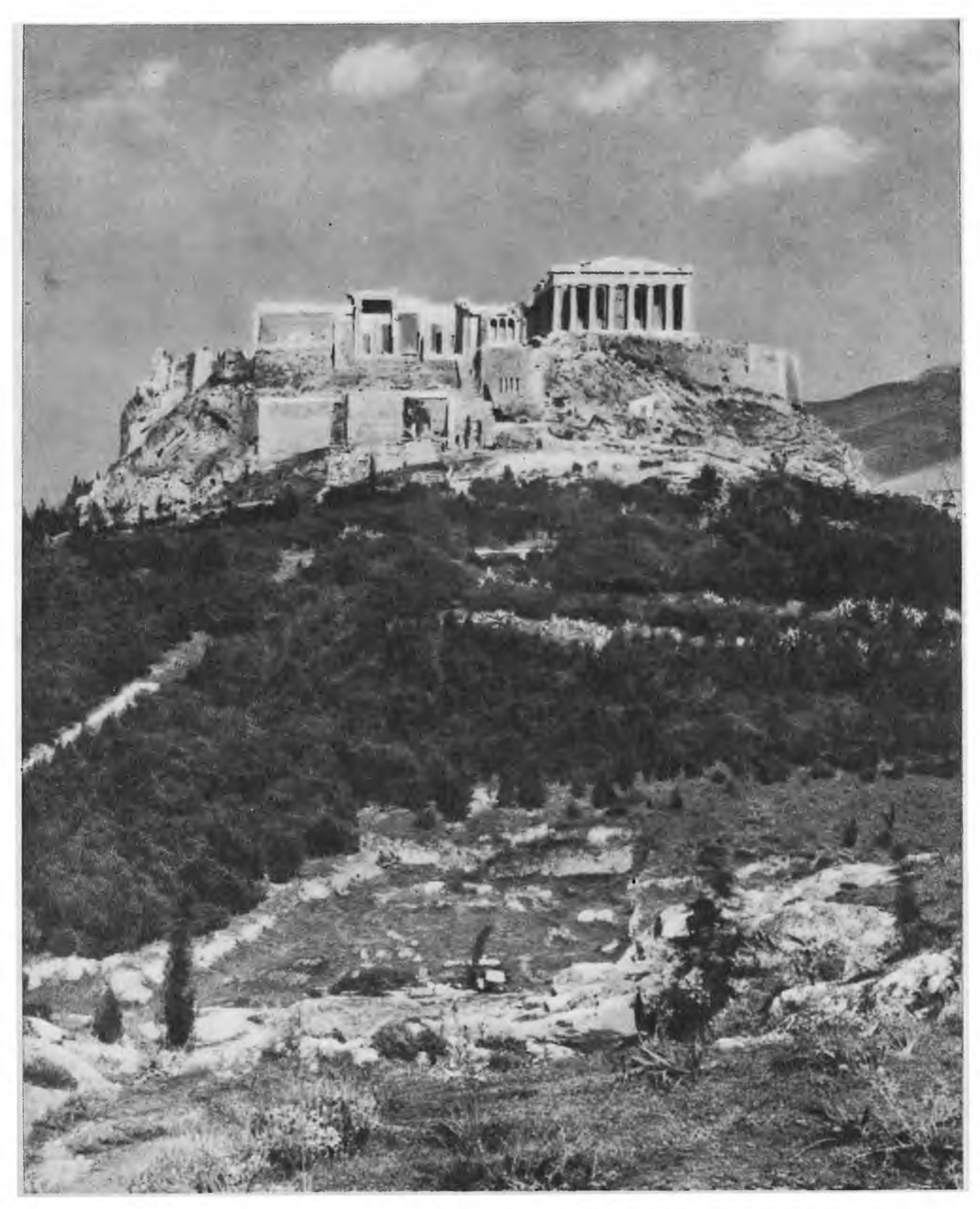


30

29. М и р о н. Дискобол. Около 450 г. до н. э.

30. П о л и к л е т. Дорифор. Около 440 г. до н. э.

31. Акрополь в Афинах. Вид с запада



32, 33

34

32. Иктин и Калликрат. Парфенон. 447—432 гг. до н. э. Вид с северо-запада

33. Фидий и его ученики. Девушки. Фрагмент фриза Парфенона

34. Фидий и его ученики. Мойры с восточного фронтона Парфенона

35. Фидий и его ученики. Борьба лапифа с кентавром. Метопа Парфенона



35



36



37

38

36. С к о п а с. Голова раненого воина с западного фронтона храма Афины в Тегее. Первая половина 4 в. до н. э.

37. П р а к с и т е л ь. Голова Афродиты Книдской (Афродита Кауфмана). До 360 г. до н. э.

38. Эрехтейон. 421—406 гг. до н. э. Вид с юго-востока

39. П р а к с и т е л ь. Гермес с Дионисом. Около 340 г. до н. э.

40. Л и с и п п. Апоксиомен. Третья четверть 4 в. до н. э.

41. Л е о х а р. Аполлон Бельведерский. Около 340 г. до н. э.



39



40



41



42



43

42. Девушка, закутанная в плащ. Танагрская статуэтка. Конец 4 в. до н. э.

43. Камея Гонзага с изображением Птоломея Филадельфа и Арсинои. 3 в. до н. э.

44. Ника Самофракийская. Конец 4 в. до н. э.

45. Афина и гигант Алкионей. Фрагмент фриза Пергамского алтаря. Около 180 г. до н. э.

46. Агесандр, Полидор и Афинодор. Лаокоон. Около 50 г. до н. э.

47. Агесандр (Александр). Афродита Милосская. 3—2 вв. до н. э.



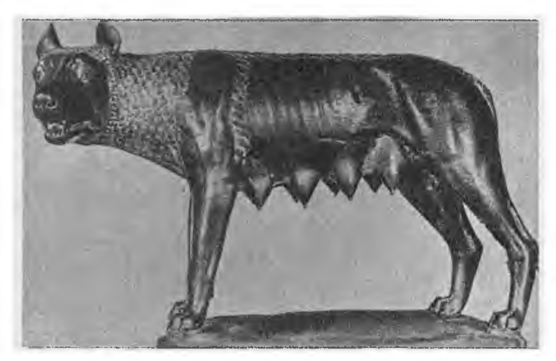
44


45


46

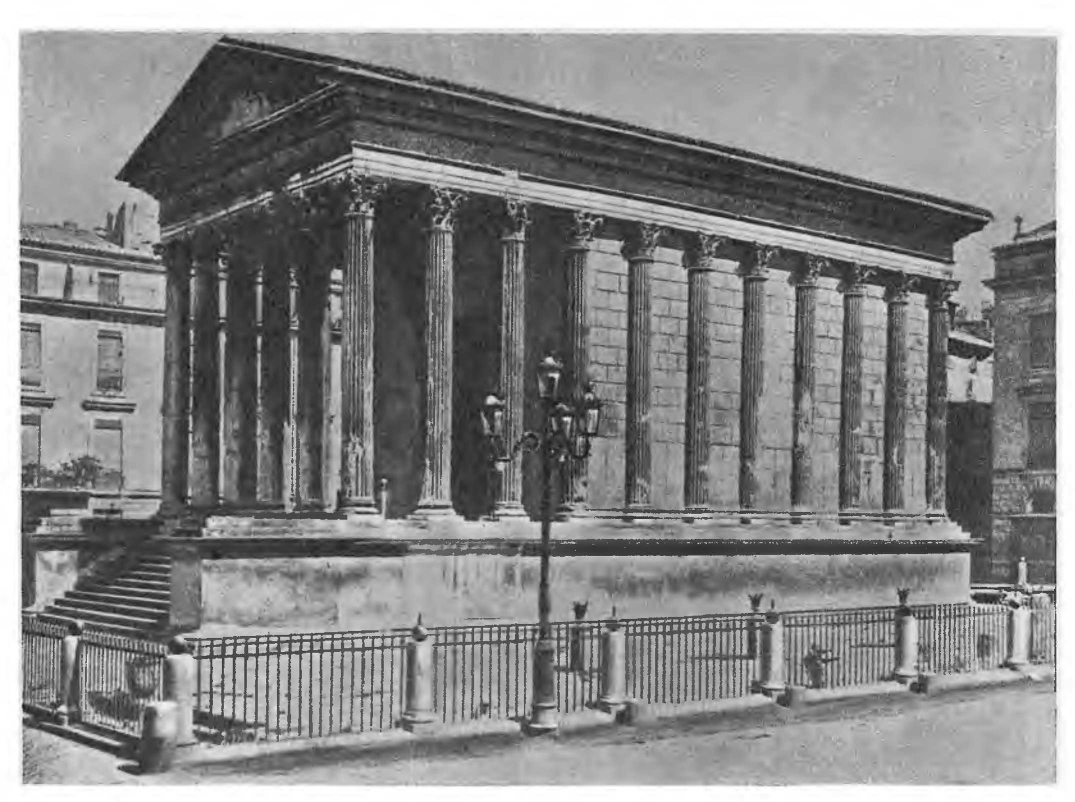

47







48, 49, 50



51

52



53



48. Статуя оратора (так называемый Авл Метелл). Около 100 г. до н. э.

49. Капитолийская волчица. 6 в. до н. э.

50. Надгробная стела Вибия и его семьи. 1 в. до н. э.

51. Римский храм — так называемый квадратный дом — в Ниме. Начало 1 в. н. э.

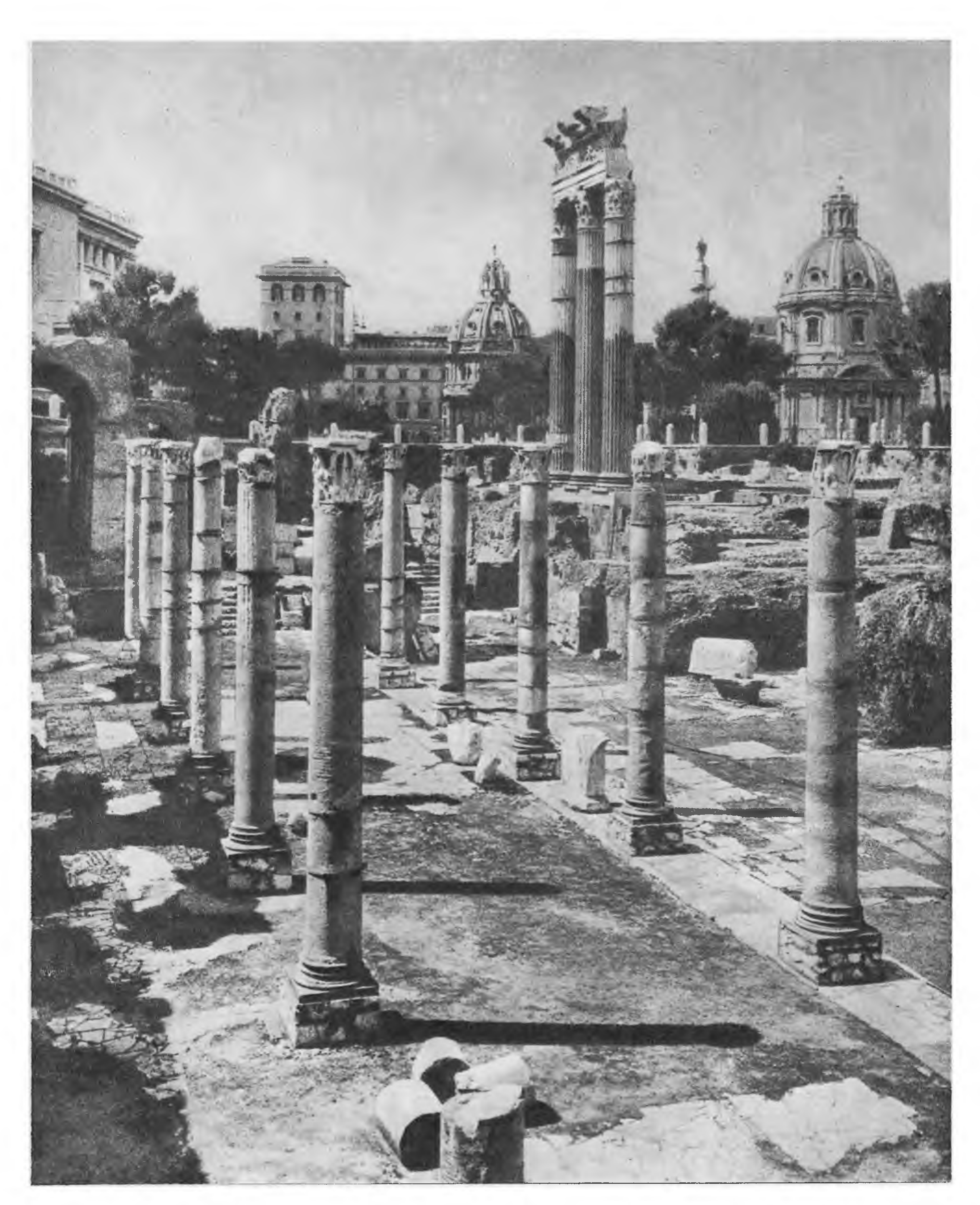
52. Статуя Августа из Прима Порта. Начало 1 в. н. э.

53. Колизей в Риме. 75—82 гг. н. э.

54. Арка Тита в Риме. 81 г. н. э.



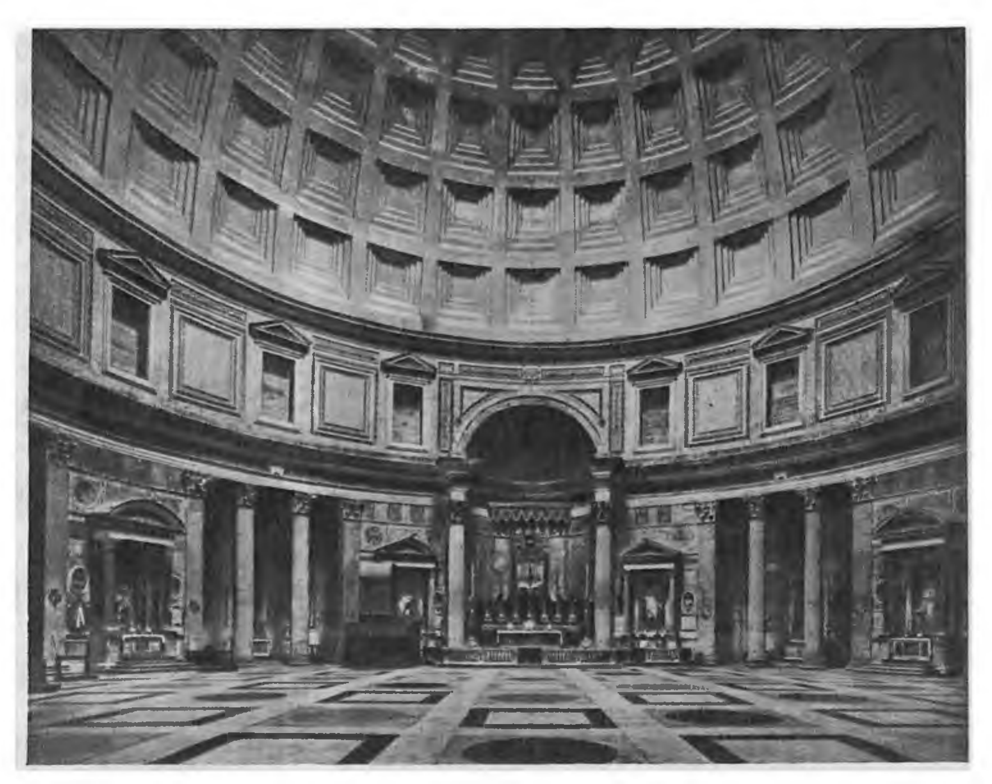
54



55. Форум Цезаря в Риме. 1 в. до н. э.

56. Пантеон. Внутренний вид

57. Пантеон в Риме. Около 118—125 гг.

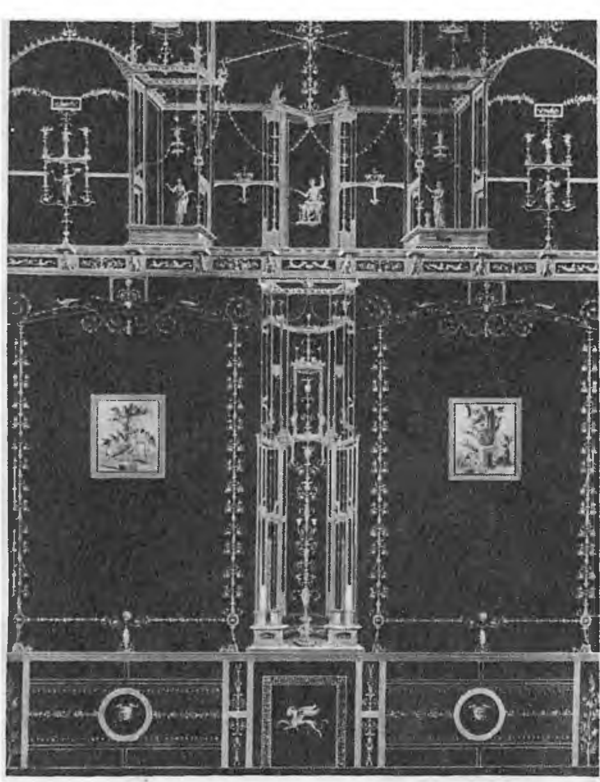


56

57



58



59

58. Сцена посвящения. Роспись Виллы мистерий. Вторая половина 1 в. до н. э.

59. Помпейская роспись третьего стиля. Конец 1 в. до н. э.— начало 1 в. н. э.

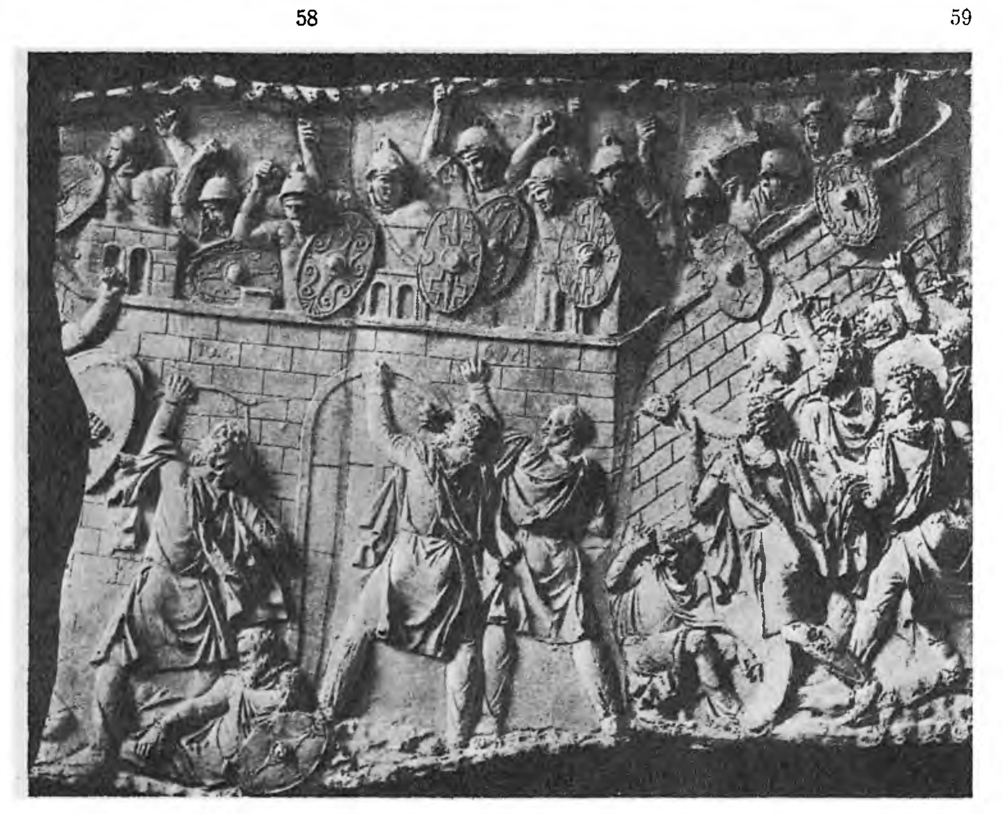
60. Колонна Траяна в Риме. Фрагмент рельефа. Начало 2 в.

61. Портрет Люция Цецилия Юкунда. Вторая половина 1 в.

62. Портрет Каракаллы. Начало 3 в.

63. Конная статуя Марка Аврелия. Около 170 г.

64. Портрет сириянки. Вторая половина 2 в.



60



61.



62



63



64



65



66

65. Портрет пожилого римлянина из Фаюма. Вторая половина 1 в.

66. Портрет молодой женщины из Фаюма. 1 в.

и мраморной колоннадой; перистиль украшался фонтаном, статуями, цветниками. В отличие от греческого в римском доме все помещения располагаются в стройном порядке по сторонам от главной оси. Атриум освещался через прямоугольное отверстие в перекрытии. По скатам крыши в это отверстие дождевая вода стекала в расположенный под ним мраморный бассейн. Чувством спокойного бытия веет от помпейских домов, их перистилей; лишенные фасадной обработки, дома приобретают внутри привлекательный вид благодаря украшающим их фрескам и мозаикам. Контрастом одноэтажным домам богатых людей были многоэтажные дома, сдававшиеся в наем,— в них обитал римский народ, плебеи.

Декоративная живопись

С перенесением акцента на интерьер и появлением парадных комнат в римских домах на основе греческой традиции разрабатывается система стенных росписей. Примеры помпейских росписей знакомят с основными чертами античной фрески, выполненной по сырой штукатурке. По характеру помпейские росписи принято делить на четыре группы, условно названные стилями. Первый стиль (инкрустационный), распространенный во 2 в. до н. э., имитирует кладку стен квадрами разнообразного мрамора и яшмы («Дом Фавна» в Помпеях). В начале 1 в. до н. э. получает развитие второй помпейский стиль (архитектурно-перспективный). В нем стены расчленяются живописно-иллюзорно исполненными колоннами и портиками; декорации как бы раздвигают стены дома и увеличивают пространство интерьера. Между колоннами появляются картины, часто воспроизводящие произведения греческих художников. В их композициях раскрываются перспективы улиц, домов, ландшафты гор и равнин («Вилла мистерий» близ Помпей) (илл. 58). Третий стиль (ориентализирующий) (илл. 59) получает развитие в эпоху империи с конца 1 в. до н. э. Его отличают строгость, изящество и чувство меры. Уравновешенные композиции, линейный орнамент на ярком фоне подчеркивают плоскость стены. Иногда выделяется центральное поле стены, где воспроизводятся картины какого-нибудь древнего мастера. Тонкие колонки, легкие гирлянды, ювелирно выполненные цветы и орнаменты подчеркивают уют комнат («Дом столетней годовщины»). Четвертый (декоративный) стиль распространяется позже — в 1 и 2 вв. н. э. Фантастические и динамичные архитектурные декорации разрушают замкнутость стены. Художник вводит росписи в виде театральных декораций, воспроизводящих фасады дворцов, виднеющихся через окна садов («Дом Веттиев» в Помпеях).

Скульптура

В области монументальной скульптуры римляне не создали памятников, столь значительных, как греки. Но они обогатили пластику раскрытием новых сторон жизни, разработали бытовой и исторический рельеф с характерным для него конкретно-повествовательным началом. Рельеф являлся неотъемлемой частью архитектурного декора.

Древнейшее произведение скульптуры первых десятилетий республики — бронзовая Капитолийская волчица — символ Рима (6 в. до н. э., Рим, Палаццо Консерватори), отличающаяся остротой реализма и экспрессивностью (илл. 49). Однако лучшее из художественного наследия римской скульптуры — портрет. В Риме возникает его новое понимание. В отличие от греческих мастеров, подчиняющих даже в портрете индивидуальный образ идеальному типу, римские художники пристально и зорко изучали лицо конкретного человека с его неповторимыми чертами. В портретном жанре наиболее ярко проявлялся самобытный реализм, острая наблюдательность, историческое чутье римлян, их умение обобщить наблюдения в ясной и сжатой форме. Люди, запечатленные в порт-

ретах, отмечены сдержанностью, спокойствием и серьезностью, за которыми чувствуется напряженная жизнь мысли и страстей.

Зарождение римского портрета связано с древним заупокойным культом предков, защитников домашнего очага. Восковые маски, снятые с лиц умерших членов рода, украшали атриумы, их выставляли на семейных торжествах, в них выступали актеры, сопровождавшие похоронные процессии. Позже эта традиция питается практической потребностью сохранения для потомства точного изображения данного лица как индивидуальности, прославления участников исторических событий.

Стиль римских портретов эволюционировал. Он последовательно отражал изменения облика людей, их внутреннего склада, нравов, идеалов. Портретам республиканской эпохи, при документальной точности воспроизведения черт лица, свойственны упрощение форм, резкая жесткость линий. Детали не всегда приведены к единству, моделировка суха. Но запечатленные в них образы мужественных участников ожесточенной общественно-политической борьбы исполнены самосознания, нравственной силы, овеяны суровым духом республиканских добродетелей. Идеалом эпохи был мудрый и волевой римлянин Катон — человек практического склада ума, хранитель строгих нравов. Остро индивидуален портрет римлянина с худым асимметричным лицом, с напряженным взором и со скептической складкой на тонких искривленных губах (3 в. до н. э., Турин, Музей). Гражданственные идеалы республиканской поры воплощены в монументальном портрете в рост сурового «Римлянина, совершающего возлияние» (1 в. до н. э., Рим, Ватикан), исполненного чувства долга. Образ Авла Метелла (ок. 100 г. до н. э., Флоренция, Археологический музей) (илл. 48) овеян духом республиканских форумов. Изображенный в момент обращения к согражданам, он воплощение самодисциплины и волевой собранности. Самосознание личности предельно лаконично выражено в ораторском жесте и напряженно сосредоточенном лице. Угловатые движения, строгие жесткие складки тоги, энергичный чеканный рисунок и размеренный ритм подчеркивают суровость и героику образа доблестного оратора.

Скульпторы эпохи Республики создавали не только портретные бюсты, но и групповые портреты семьи и родственников. Их возникновение объясняется строгим семейным укладом древнеримской общины. Примером такого группового портрета является изображение в надгробной стеле римлянина Вибия и членов его семьи (мрамор, 1 в. до н. э., Рим, Ватикан) (илл. 50)

Образ человека в портрете эпохи Республики сохраняет внутреннюю замкнутость. Взгляд изображаемого обычно остается безразличным к окружающей среде. Как и в греческом искусстве, человек находит опору в себе самом.

ИСКУССТВО РИМСКОЙ ИМПЕРИИ

(конец 1 века до н. э.— 476 г. н. э.)

В конце 1 в. до н. э. Римское государство из республики превращается в империю. Так называемый «римский мир» — время затишья в классовой борьбе, наступившее в начале принципата Августа,— стимулировал высокий расцвет искусства, рост строительства. Античные историки характеризуют период правления Августа (27 г. до н. э. — 14 г. н. э.) как «золотой век» Римского государства. С ним связаны прославленные имена Витрувия — архитектора и теоретика, историка Тита Ливия, поэтов Вергилия и Горация.

Официальным направлением в искусстве становится «августовский классицизм». Римские художники ориентируются на великих мастеров Греции времен Фидия, но естественность греческой классики сменяется рассудочностью, сдержанностью и самодисциплиной.

Архитектура

Рим получает совершенно новый облик, необходимый для престижа мировой столицы. Умножается количество общественных зданий, строятся форумы, мосты, акведуки, возрастает богатство архитектурного убранства. По словам историка Светония, Август так Рим «украсил, что по справедливости мог хвастаться, что принял его кирпичным, оставляет его мраморным». Город поражал современников необозримостью площади — ни с одной стороны он не имел четких границ. Его предместья терялись в роскошных виллах Кампаньи. Великолепные здания, колонные портики, сводчатые и украшенные фронтонами крыши, богато декорированные бассейны и фонтаны чередовались с зеленью рощ и аллей.

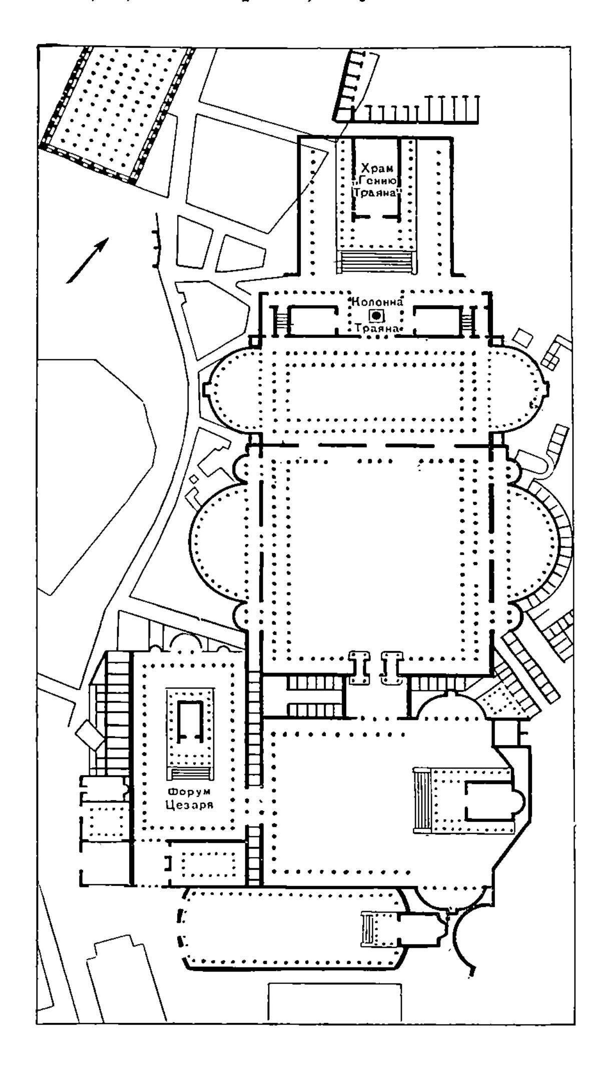
Представление о стиле культовой августовской архитектуры дает храм в Ниме (начало 1 в. н. э., Южная Франция) (илл. 51), принадлежащий к типу псевдопериптера, в котором акцентировалось внутреннее пространство. В нем сочетаются черты греческого периптера с элементами итало-этрусского храма, расчлененного на открытый портик и замкнутую целлу (святилище). Классические формы коринфского ордера строго соблюдены, пропорции стройны, целла окружена полуколоннами, сливающимися со стеной; свободно стоящие колонны сохраняются лишь на фасаде. Они лишены пластической выразительности, присущей греческой архитектуре. В композиции целого и в каждой детали проступают волевое напряжение и рассудочная ясность, придающие зданию оттенок холодной официальности. Торжественность усиливается и тем, что храм поднят на высокий подий (основание). В отличие от греческого храма он рассчитан на фронтальное восприятие, в нем подчеркнут один вход с парадной лестницей и открытым со всех сторон шестиколонным портиком.

Наряду с господствующим классическим течением продолжает развиваться исконная местная традиция архитектуры, имеющая чисто практическое значение. Она ярко выражена в инженерных постройках. Отмечен печатью мудрой простоты замысла и умением достигнуть художественного результата при помощи немногих, но выразительных средств Гардский мост в Ниме. Свободный ритм двухъярусных мощных аркад одинаковых размеров и соответствующих членений оттенен частым ритмом арок (пролет 5 *м*) третьего, более облегченного яруса. Крупные рустованные (необработанные) камни выявляют грандиозность размера сооружения (высота 49 *м*) и подчеркивают связь с суровой природой.

Искусство Древнего Рима достигает вершины в первые два века нашей эры, хотя общественные противоречия в это время усиливаются. Императорская власть приобретает тиранический характер, учащаются конфликты с сенатом, нарастает недовольство низших слоев населения метрополии и провинций. Однако финансовые реформы, упорядочение аппарата управления, приток богатств из провинций, укрепление внешнего положения, привлечение провинциальной знати различного племенного происхождения к управлению государством — все это не могло не вызвать известного подъема общественной жизни. Переживают высокий расцвет провинции. Рим превращается в империю рабовладельцев Средиземноморья.

Конец 1 и начало 2 в. н. э. (период правления Флавиев и Траяна) — время создания грандиозных архитектурных комплексов. Рядом с древним республиканским Форумом возводятся предназначенные для торжественных церемоний форумы императоров (илл. 55), стремящихся увековечить себя пышными сооружениями (Форум Траяна). Строятся многоэтажные дома, которые определили облик Рима и других городов империи. До сих пор поражают своим суровым величием развалины гигантских дворцов эпохи Юлиев, Флавиев, Северов. Порождением всего склада императорского Рима были триумфальные сооружения, прославляющие военные победы Римского государства. Триумфальные арки и колонны возводились не только в Италии, но и в провинциях.

У входа на римский Форум в память победы римлян в иудейской войне была воздвигнута мраморная триумфальная арка Тита (81 г. н. э.) (илл. 54). Совершенная по форме, сверкающая белизной однопролетная арка (15,4 *м* высоты, 5,33 *м* ширины) служила основанием скульптурной



Императорские форумы в Риме. План

группы императора на колеснице. Расчленение каменного массива классическим ордером внесло соразмерность и ясность в ее формы. Выступающий антаблемент и аттик (стена над антаблементом), контрасты света и тени усиливают пластическую и живописную выразительность ее форм. Среднюю часть арки замыкают две летящие фигуры богини победы — Виктории, исполненные в невысоком рельефе. Пространство арочного пролета расширяется кассетами свода (небольшие углубления на поверхности потолка или свода, имеющие чаще квадратную форму) и настенными рельефными композициями, изображающими торжественное шествие триумфатора и легионеров с трофеями. Построение рельефа усиливает глубину пролета арки. Бурное движение толпы, пафос жестов легионеров как бы вторят триумфальной теме архитектуры.

Позднее были воздвигнуты более сложные трехпролетные триумфальные арки: Септимия Севера (3 в.), Константина (4 в.).

Еще в период поздней республики в Риме сложился своеобразный тип театра и амфитеатра. Последний был всецело римским изобретением. Если греческие театры устраивались под открытым небом, места для зрителей вырубались в скалах, то римские театры представляли собой самостоятельные здания в центре города. Амфитеатры предназначались для толпы жадных до зрелищ низов столичного населения, перед которой в дни празднеств разыгрывались сражения гладиаторов, морские бои, массовые охоты и т. д.

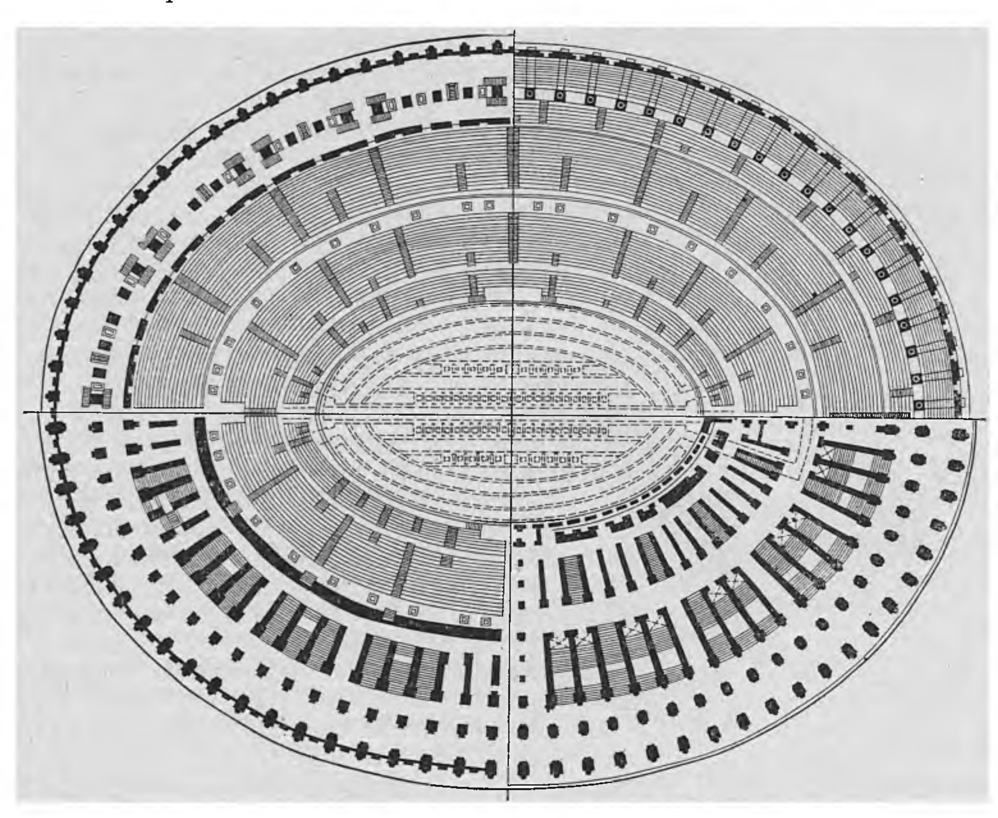
Самое гигантское зрелищное сооружение Древнего Рима — амфитеатр Флавиев — Колизей (75—82 гг. н. э.) (илл. 53), высящийся около республиканского Форума. Внимание его строителей было сосредоточено на том, чтобы удобно разместить в его огромной каменной чаше пятьдесят тысяч зрителей. Мощные стены Колизея (высота 48,5 *м*) разделены на четыре яруса сплошными аркадами, которые в нижнем этаже служили для входа и выхода. В плане Колизей представляет эллипс (156 × 188 *м*); центр его композиции — ныне разрушенная арена той же формы. Эллипс наиболее полно отвечал требованиям динамики развертывающихся зрелищ — гладиаторских боев. Он давал возможность максимально активизировать зрителя, приблизить места привилегированной публики к арене; спускающиеся воронкой места разделялись согласно общественному рангу зрителей. Пространство под ярусами использовано под сводчатые галереи-фойе и лестницы.

Наружные стены Колизея, выложенные из серого травертина, были прежде облицованы цветным мрамором. Колизей и теперь поражает целостностью и смелостью конструкций. Три его нижних яруса оформлены сквозными арками и полуколоннами: в первом ярусе тосканскими, во втором — ионическими, в третьем — коринфскими. Четвертый ярус в виде мощной каменной стены, стягивающей сплошным поясом объем здания, завершает его и тем усиливает выражение сдерживаемой силы. Членящие стену пилястры коринфского ордера не нарушают монолит здания. Внешний вид Колизея с его могучим упругим овалом исполнен суровой энергии. Это ощущение создается не только огромными масштабами здания, но и обобщенностью основных форм, торжественной мощью простых ритмов.

По грандиозности замысла и широте пространственного решения с Колизеем соперничает храм Пантеон (ок. 118—125 гг.) (илл. 56—57), пленяющий своей свободной гармонией. Выстроенный Аполлодором Дамасским, он представляет классический образец центрально-купольного здания, самого большого и совершенного в античности. Ротонда Пантеона снаружи производит впечатление торжественного каменного массива. Глади стен противопоставлен мощный портик коринфского ордера. Главное в Пантеоне — освещенный мягким светом интерьер с огромным цельным подкупольным пространством, торжественно-величавым и гармоничным. Пропорции Пантеона совершенны — диаметр купола (43,5 *м*) почти равен высоте храма (42,7 *м*), а поскольку высота стен равна радиусу его, в подкупольное пространство вписывается шар. Купол имеет форму полусферы, покоящейся на цилиндрической опоре. Круглое девятиметровое отверстие в его вершине — источник света; оно озаряет пространство интерьера. Сосредоточенность освещения в высшей центральной точке заставляет зрителя остро воспринимать высоту купола. Уже в древности было отмечено, что покрытие гигантской ротонды заключало в себе символическое воспроизведение небосвода. Это решение было продиктовано задачей создания «храма всем богам».

Простоте геометрических форм внутреннего пространства соответствует строгость убранства. Стены облицованы цветным мрамором, а их пластический декор рассчитан на постепенное облегчение архитектурных форм кверху. Интерьер расчленен на три яруса. Нижний выделен большим ор-

дером колонн и пилястр, обрамляющих высокие ниши со статуями. Расположенный над ним аттиковый этаж с ложными окнами и пилястрами завершается антаблементом. Купол разделен пятью кольцевыми рядами кассет, уменьшающихся кверху. Своими отвесными членениями они связываются с пилястрами и колоннами и поднимаются кверху, по меридианам замыкая купол, а горизонтали вторят линиям карниза. Выявляя глубиной рельефа толщу купольного перекрытия, кассеты усиливают впечатление материальности его.



Колизей (амфитеатр Флавиев) в Риме. План

Ордер создает как бы переход от величественного масштаба здания к человеку. Образная сила Пантеона — в простоте и цельности архитектурного замысла. В дальнейшем развитии мирового искусства крупнейшие зодчие стремились превзойти Пантеон в масштабах и совершенстве воплощения. Но античное чувство меры остается недосягаемым.

Потребности римской городской жизни вызвали появление уже в 1 в. н. э. нового типа зданий — гигантских терм — общественных бань, рассчитанных на две-три тысячи человек. Это был целый ансамбль разнохарактерных по своему назначению сооружений, предназначенный для всестороннего гармоничного развития человека. К залам холодных и теплых бань, образующих центральное ядро композиции, примыкали многочисленные помещения для гимнастических упражнений и умственных занятий. Огромные сводчатые и купольные залы поражали роскошью отделки из мрамора и мозаик, равно как и дворы-сады с экседрами (полукруглые ниши больших размеров, завершенные полукупольным сводом) и площадками для игр. Наиболее знаменитые термы императора Каракаллы (начало 3 в. н. э.) дошли до нас лишь в руинах.

Дальнейшая эволюция римской архитектуры совершается в условиях углубляющегося с конца 2 в. н. э. кризиса рабовладельческой системы.

В это время распространяется пассивно-созерцательная философия, проповедующая покорность судьбе. В Рим проникают мистические восточные культы, христианское учение, пришедшее из Палестины. Они привлекают идеей спасения, которого жаждали народные массы. Соприкасаясь с учением стоиков, воспитывающих в человеке способность переносить невзгоды, христианство, предвещающее равенство людей после смерти, получило наибольшее признание среди римской бедноты. Оно постепенно вытеснило древнефилософские учения.

Художественные идеалы римского искусства 3 и 4 вв. н. э. отражают переломный характер эпохи, в которой распад древнеантичного уклада сопровождался новыми исканиями. В нем сильнее проявляется роль провинций и варварских влияний. Грандиозные масштабы некоторых памятников в Риме и в его провинциях напоминают архитектуру Древнего Востока. В то же время обнаруживается стремление максимально облегчить архитектуру, усилить в ней роль пространства, одухотворить его.

Завершающим памятником этого времени была базилика Максенция-Константина на Римском форуме (306—312 гг.). Своей сквозной каркасной конструкцией она предвосхищает средневековые христианские базилики Западной Европы. В Риме базилика — это гражданское здание, обычно входящее в ансамбль Форума. Это место торговых сделок, судопроизводства и политических собраний. Базилика Максенция — одно из самых грандиозных сводчатых зданий Рима (площадь 6 тыс. кв. *м*). Прямоугольная в основании, она имела открытый портик на столбах с восточной стороны. Внутреннее пространство, разделенное на три нефа, завершалось в среднем нефе (колоссальном по ширине) полукруглой апсидой. Средний неф был перекрыт крестовыми сводами, которые опирались на восемь мощных столбов и поддерживались снаружи контрфорсами (вертикальными выступами стены, противостоящими боковому распору). Только короткая сторона базилики с апсидой была решена сплошной стеной. В остальных частях здания своды опирались на столбы, являющиеся основанием всей конструкции. Тонкие наружные стены были прорезаны двумя ярусами широких арочных пролетов.

В 4 в. после признания в 313 г. христианства господствующей религией начинается строительство христианских храмов, формы которых в основном заимствовались из античных базилик.

Скульптура

В эпоху империи получают дальнейшее развитие рельеф и круглая пластика. На римском Форуме возводится Алтарь Мира, верхняя часть которого завершается многоплановым рельефом, изображающим торжественное шествие строгих, закаленных в борьбе римских патрициев, наделенных острыми портретными характеристиками. Исторические рельефы, прославляющие подвиги римского оружия, мудрость правителей, украшают триумфальные арки. Двухсотметровая лента рельефов триумфальной колонны Траяна подробно и бесстрастно повествует о походе римских войск против даков (илл. 60).

Однако по-прежнему ведущее место в римской скульптуре занимает портрет. В век Августа резко меняется характер образа — в нем проступает идеал классической красоты и тип нового человека, которого не знал республиканский Рим. Появляются парадные портреты в рост, исполненные спокойной сдержанности и величия. Мраморная статуя Августа из Прима Порта (начало 1 в. н. э., Рим, Ватикан) (илл. 52) изображает императора в виде полководца в панцире и с жезлом в руке. Поза атлетически сложенного Августа проста. Постановка фигуры с опорой на одну ногу напоминает стиль Поликлета. Но призывный жест поднятой правой руки, обращенной к легионам, властен и лаконичен — он изменяет основной

ритм фигуры, подчеркивая решительное движение вверх и вперед. Голова построена строго, черты лица обобщены, объем вылеплен тонко моделированными крупными плоскостями, связанными плавным ритмом и мягкой светотенью. В нахмуренном лице с резко выступающими скулами и подбородком, в остром взгляде, в сжатых губах выражены напряжение воли, умственная энергия, самообладание, внутренняя дисциплина.

Строгий стиль Августа при Флавиях (69—96 гг. н. э.) сменяется более эффектным и помпезным портретом в рост; в это же время вновь возрождается резкий реализм, безжалостно воспроизводящий человека со всеми его уродливыми чертами — Люций Цецилий Юкунд (вторая половина 1 в. н. э., Неаполь, Музей) (илл. 61). В отличие от веризма республиканской поры художники достигают многогранности, обобщенности характеристики, обогащают художественный язык новыми средствами. В портрете Нерона (Рим, Национальный музей), с низким лбом, тяжелым подозрительным взглядом, раскрывается холодная жестокость деспота, произвол низменных, необузданных страстей, самомнение. Отяжеленные формы лица, пряди густой шевелюры переданы совокупностью крупных живописных масс. Художники отказываются от традиционных фронтальных композиций и более свободно располагают скульптуру в пространстве, разрушая тем замкнутость образа республиканского портрета. Эти черты можно наблюдать в «Портрете римлянки» (Рим, Капитолийский музей), где образ оживлен едва заметным движением, наклоном головы. Непринужденная осанка горделива, лицо исполнено самоуверенности. Пышная прическа из живописных масс локонов венчает короной надменные черты молодой женщины.

После сдержанности и скупости образов эпохи Траяна в пору кризиса античного мировоззрения при Антонинах (2 в.) в римском портрете появляются черты одухотворенности, самоуглубления и вместе с тем отпечаток утонченности, усталости, характеризующих умирающую эпоху. Люди предстают гуманными, но исполненными тревоги, с грустными взорами, устремленными вдаль. Созерцательное настроение подчеркивается трактовкой глаз с резко врезанными зрачками, полуприкрытыми мягкими тяжелыми веками. Тончайшая светотень и блестящая полировка лица заставляют светиться мрамор изнутри, уничтожают резкость линий; живописные массы волос оттеняют прозрачность черт. Черты «Сириянки» (вторая половина 2 в., Ленинград, Эрмитаж) (илл. 64) облагорожены тончайшими переживаниями, отражающими мир печальных и затаенных мыслей. В изменяющемся от освещения выражении лица сквозит оттенок тонкой иронии.

К этой эпохе относится конная статуя Марка Аврелия (ок. 170 г.), установленная вновь в 16 в. по проекту Микеланджело на площади Капитолия (илл. 63) в Риме. Чуждый воинской славы, Марк Аврелий изображен в тоге, восседающим на медленно идущем коне. Образ императора трактован как воплощение гражданственного идеала и гуманности. Сосредоточенное лицо стоика исполнено неомраченного спокойствия духа, широким умиротворяющим жестом обращается он к народу. Это образ задумчивого философа, автора «Размышлений наедине с собой». Фигура коня как бы вторит движениям всадника, не только несет его, но и дополняет его образ. «Прекраснее и умнее головы коня Марка Аврелия,— писал немецкий историк искусств Винкельман,— нельзя найти в природе».

Третий век — эпоха расцвета римского портрета, все более освобождающегося от традиций прошлого. Этот расцвет совершается в условиях упадка, разложения Римского государства и его культуры, но вместе с тем и зарождения в ее недрах новых творческих тенденций. Приток варваров, часто стоящих во главе империи, вливает новые, свежие силы в увядающее римское искусство. В нем намечаются черты, получившие развитие

в средневековье на Западе и Востоке, в портрете эпохи Возрождения. Возникают исполненные чрезвычайной энергии, властолюбия, грубой силы, образы людей, рожденных жестокой борьбой, захватившей в то время общество. В бюсте императора Каракаллы (начало 3 в., Неаполь, Национальный музей) (илл. 62) римский реализм достигает вершины. Индивидуальный образ Каракаллы вырастает до типического воплощения деспота. Беспощадный реализм обогащен психологическим проникновением во внутренний мир, исполненный драматического напряжения и конфликтов с окружающей средой. Композиция построена на резком противопоставлении плеч и внезапно гневного поворота головы. Энергично высеченное лицо искажено конвульсиями злобы; экспрессивный образ драматизирован контрастами света и тени.

Портретные образы этого периода контрастны. Они различны по характеристикам и художественным приемам. Скульптор обнажает не только жестокую борьбу грубых и сильных страстей человека, но становится чутким к тонким нюансам настроений. Душевной хрупкостью отмечен «Портрет мальчика» (первая половина 3 в., Москва, ГМИИ) с большими печальными глазами, в которых сквозит затаенный укор. Скульптор подмечает в трогательной нежности и беззащитности ребенка оттенок безвольности, что проступает в линии слегка открытого рта. Художник отказывается в этом портрете от работы буравом, который применялся обычно для дробления скульптурной массы, вызывающей динамичную игру света и тени, как это наблюдалось в портрете Каракаллы. Психологическая насыщенность в портрете мальчика достигнута крайней сдержанностью пластических средств, монолитностью компактных объемов, и вместе с тем необычайно тонкой разработкой пластики лица. Прозрачность мрамора усиливает впечатление болезненности лица, а легкие тени, свет и воздух, вибрирующие на его поверхности, одухотворяют его.

Поздний период развития портрета отмечен внешним огрублением облика и повышенной духовной экспрессией, проступающей в горящем взоре. Филипп Аравитянин (244—249 гг., Ленинград, Эрмитаж) — суровый солдат, сын разбойника, воплощение образа «варварского» Рима; скульптор выделяет в его лице самое важное, лишь несколькими линиями и насечками намечает волосы, строит композицию крупными массами, достигая этим почти архитектурной монументальности. В портрете Максимина Дазы (4 в., Каир, Музей) побеждает схематизм, внутреннее напряжение приобретает нечеловеческую силу. В «Женском портрете» (4 в., Ленинград, Эрмитаж) в застывшем взоре, устремленном вдаль, духовный порыв предвосхищает иконные лики ранневизантийского искусства. Человек как бы обращается к внешнему миру, который воспринимается им воплощением неведомых сверхъестественных сил. Воля к жизни исчезает, начинает доминировать покорность судьбе — человек сознает себя слабым существом.

В пределах римского искусства рождается спиритуализм, характерный для возникающего средневекового искусства. В образе человека, утратившего этический идеал в самой жизни, разрушается гармония физического и духовного начала, характерная для античного идеала личности.

Фаюмские портреты

В римском искусстве портрет получает широкое распространение и в живописи. Но эволюцию римского живописного портрета нельзя проследить подобно скульптурному. Живописных портретов сохранилось немного. Об их характере в известной мере дают представления фаюмские портреты 1—3 вв., названные по месту нахождения в восточной римской провинции — Египте, в некрополе оазиса Эль-Фаюм.

Живописный портрет развивался в Фаюме под воздействием эллинистически-римского искусства. Он сохранял здесь еще культовое назначе-

ние, продолжая этим традицию древнеегипетского портрета. Исполненный при жизни на тонкой деревянной дощечке или холсте, портрет после смерти человека вставлялся в забинтованную мумию или в расписную пелену с изображением Озириса. Но иногда портрет выставлялся в атриуме, обрамленный рамой круглой или четырехугольной формы.

По сравнению с египетскими портретами-масками, фаюмский портрет был новым видом живописного искусства. В нем исчезает скованность фронтальной композиции египетского портрета. Модель изображается с естественным трехчетвертным поворотом головы и обычно помещается на нейтральном фоне. Плоскостная декоративная раскраска сменяется живописной лепкой объема. В связи с этим получают распространение техники энкаустики (земляные краски, соединенные с воском и смолой) и восковой темперы, повышающих пластическую выразительность форм и звучность чистых красок. Применялась и чистая темпера, а также смешение этих красок, дающее разнообразные живописные эффекты.

В фаюмских портретах обращает внимание яркая обрисовка индивидуальных особенностей модели; перед нами проходит галерея людей с различными характерами и темпераментами — жизнерадостные, грустные, безвольные, энергичные, суровые. Точно воспроизводятся и возрастные особенности и этнические черты тех различных народов, которые населяли тогда Египет.

Особенно привлекают обаятельные женские образы (илл. 66). В изысканном «Портрете молодой женщины» (2 в., Лондон, Национальная галерея) за внешней горделивостью и сдержанностью проступает волевой, яркий, страстный темперамент.

К прекрасным образцам в технике энкаустики относится «Портрет молодого человека с бородкой в золотом венке» (начало 2 в., Москва, ГМИИ). Насыщенные краски переливаются глянцем, мерцают как драгоценные камни. В «Портрете пожилого римлянина» (вторая половина 1 в., Москва, ГМИИ) (илл. 65) разнообразные по рисунку и направленности плотные мазки подчеркивают скульптурность форм осунувшихся черт. Этому способствуют брошенные на лоб, щеки и нос световые блики и глубокая тень под подбородком. Художник остро чувствует взаимосвязь и гармонию насыщенных цветов: белого и голубого в одежде, темно-золотистого в лице, голубых рефлексов на розовых щеках.

В конце 2—3 вв. в фаюмских портретах появляются элементы схематизма. Вместе с тем в них усиливается воздействие местной древнеегипетской традиции. Вновь возрождается фронтальная композиция, графически плоскостная трактовка форм, локальный цвет. Энкаустика вытесняется темперой. Формы передаются плоскостно, контур силуэта становится более четким, воспроизведение черт лица дается дробным орнаментальным рисунком. Во взгляде появляется напряженность, предвосхищающая иконные лики Византии («Портрет юноши в венке», 3 в., Вена, Художественно-исторический музей; «Портрет женщины», начало 3 в., Москва, ГМИИ).

Римское искусство завершает большой период античной художественной культуры. В 395 г. Римская империя раскололась на Западную и Восточную. Разрушенный, разграбленный варварами, в 4—7 вв. Рим обезлюдел, его руины заросли травой, но традиция римского искусства продолжала жить в средние века. Слава Древнего Рима, воплощенная в художественных образах, вдохновляла мастеров Возрождения. К героическому и суровому искусству Рима обращались крупнейшие мастера 17—19 вв.

ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ

ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЫ

ИСКУССТВО СТРАН БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА

ИСКУССТВО ИНДИИ

ИСКУССТВО КИТАЯ

ИСКУССТВО ЯПОНИИ

Средневековое искусство возникло и существовало на почве феодализма, более прогрессивной общественной формации по сравнению с рабовладельческим строем. Утверждение феодализма сопровождалось развитием местных производительных сил, распространением культурных завоеваний в отдаленные от больших центров города и селения. Культура проникает в широкие слои народа глубже, чем в древнем мире, в искусстве сильнее ощущаются народные веяния. В средние века были заложены основы национальных культур, национального искусства, возникло множество местных школ. Это было время расцвета безымянного народного искусства; неистощимая фантазия народа особенно ярко проявлялась в расцвете декоративных форм и прикладного искусства, на почве которых возникает монументальное синтетическое искусство.

Искусство средних веков обращается ко всему народу. Античного раба, стоящего вне гражданской и духовной жизни общества, сменил крепостной крестьянин, который при своем бесправии все же признавался членом гражданского коллектива. Сознание народных масс изменилось. Мысль о равенстве людей, зародившаяся в период кризиса рабовладельческой системы, возрождается в средневековых ересях, которые вспыхивали повсеместно, захватывая огромные области. Средневековое крестьянство, объединенное в общины, горожане — в городские коммуны, сплоченно выступали против феодалов. Внутри феодального общества зрели силы, которые привели его к разрушению, а вместе с тем и к рождению нового общественного уклада.

Религиозные догматы христианства, буддизма, мусульманства накладывали печать на философию, мораль, нравственные представления. Религии средневековья освещали феодальный строй с его сословной иерархией, оправдывали страдания народа. Однако в недрах средневековой схоластики, в спорах философов Западной Европы, в науке народов Ближнего и Среднего Востока, в борьбе религиозных течений Китая и Индии раскрывались новые важные стороны восприятия мира, углублялось его познание [1]. На смену представлению о мире, как о чем-то завершенном и гармоничном, приходит восприятие действительности в ее драматической сложности.

В христианстве обнажается противоречие между духовным и материальным миром человека. Образ человека в искусстве утрачивает разумную ясность и внутреннее равновесие, характерные для античных героев. Но духовный мир человека обогащается, в нем открывается многообразие чувств и переживаний, порой поражающих своим драматизмом. Образы, созданные безвестными художниками средних веков, воздействуют то силой внутренней сосредоточенности и философского самоуглубления, то страстной взволнованностью, высоким духовным подъемом, то мечтательностью или гармоничной созерцательностью. Расширяется и сфера явлений, отображаемых в искусстве. Человек перестает быть центром мироздания. В нем видят лишь частичку вселенной, подчиненную ее неведомым силам. Возникает всеобъемлющий взгляд на окружающий мир, воплощающий собой божество. Отдельные явления приобретают значительность, поскольку рассматриваются как проявления величия целого.

Всеобъемлющий взгляд на мир нашел отражение в огромных синтетических ансамблях, в грандиозных храмах с сотнями статуй и росписями. Синтез всех видов искусств при господствующем значении архитектуры — крупнейшее завоевание средневековья.

Средневековое искусство по своим формам являлось религиозным, символическим, отвлеченным. Художники создавали свои произведения для церкви христианской, буддийской, мусульманской. Светское искусство существовало, но не оно определяло характер художественной культуры этой эпохи. Средневековое искусство было религиозным потому, что само мышление людей средневековья было религиозным. Это накладывало отпечаток на все формы жизни общества и ограничивало возможности искусства. Христианская религия проповедовала, что все земное является лишь слабым отображением небесного. Искусство поэтому не должно было следовать природе. Оно обращалось к символам и аллегориям. Презрение к земному во имя повышенной одухотворенности нарушало привычное сходство с натурой. Более того, в искусстве Среднего Востока мусульманство запрещало в религиозных памятниках изображение человека.

Содержание средневекового искусства не ограничивалось, однако, только областью официальных религиозных идей. В христианстве, буддизме, мусульманстве были идеи, непосредственно связанные с жизнью, с идеалами, нравственными представлениями и стремлениями народа. Мифология, народная фантазия,

[1] В связи со сжатостью изложения материала в разделах о средневековом искусстве Индии и Китая даны краткие сведения о древнейших этапах развития искусства этих стран.

поэтическое отношение к миру определили силу и яркость образов средневекового искусства, их высокое художественное совершенство. В нем получили широкое развитие темы материнской любви, глубоких страданий, стоического мужества, нравственного совершенства, красоты природы и мироздания. Средневековье обнаруживает в мире зло и уродство, впервые в нем разрабатывается проблема характерного, гротескного. Тем самым открывались новые перспективы развития мирового искусства последующих веков.

Культура средневековья исключительно богата и разнообразна. Развитие феодальных отношений привело к возникновению многочисленных центров культуры в различных частях мира, находящихся во взаимодействии.

Искусство многих государств Европы и Азии (Китая, Индии, Древней Руси) достигло в это время высокого развития. У некоторых народов, например Китая, именно в эпоху средних веков оно пережило настоящий расцвет; интерес к разнообразным сторонам жизни породил развитие пейзажа, натюрморта, бытового жанра, портрета. В то время как в византийском искусстве сильны черты аскетизма, отрешенности от всего земного, в искусстве Индии ярко проявляется чувственное восприятие мира, ощущение мощного, стихийного начала природы. Поэтически красочное отображение жизни и ее чувственных радостей отличает восточную миниатюру.

Высшие достижения средневековья воплотились в монументальной архитектуре. Она выражала не только религиозно-фантастические стороны сознания, но и служила олицетворением творческой воли человека, могущества труда большого коллектива. Византийские храмы, романская и готическая архитектура Европы, арабские мечети, дворцы и храмы Индии, Китая принадлежат к классическим сокровищам мирового искусства.

ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО

Одним из важнейших центров средневекового искусства была Византия — государство, образовавшееся в 395 г. на основе Восточной Римской империи и просуществовавшее до 1453 г. Византийское искусство — важная ступень в развитии средневековой художественной культуры. В нем выражено стремление к возвышенной одухотворенности образа человека, подчеркнуто значение этического начала, способность человека к высокому нравственному подъему. Лучшие произведения византийских мастеров и теперь поражают глубиной постижения человеческих чувств и мыслей, нравственной красотой.

Своеобразие византийской культуры и искусства определяется особенностями развития феодализма в Восточной Римской империи. Варварские нашествия не затронули ее в такой степени, как Западную Европу. В Византии сохранились античные формы быта и хозяйственного уклада и их пережитки, уже исчезнувшие на Западе; развиваются города с их оживленной торговлей и ремеслами. От Римской империи была унаследована и форма централизованного государства. Опираясь на строгую иерархию чиновничества и авторитет церкви, императорская власть противостояла центробежным силам феодализма. Переход к средневековому искусству совершался на основе непрерывной преемственной связи с античной культурой — Константинополь, Александрия, Антиохия, Эфес по своему облику оставались эллинистическими городами. В Константинополь было привезено множество античных статуй. В 425 г. здесь был основан университет, куда стекались знаменитые ученые всех стран. Они собирали древние рукописи, изучали классиков. Византийские переписчики сохранили миру произведения Гомера, Эсхила, Софокла, вплоть до 7 в. существовал народный античный театр. Греческий язык оставался разговорным языком.

Античная традиция ярко проявляла себя и в искусстве в сохранении привязанности к идеальному образу человека. В центре внимания византийского художника, как и в античности, стоял человек, воплощенный

в образе христианского бога и святых; в его изображении сохранялись правильные пропорции фигуры, тонкая пластика форм, точный рисунок. Но византийский художник подвергал их коренной переработке в соответствии с новыми представлениями о мире и человеке.

Важное значение имели художественная традиция эллинизированных восточных провинций империи, орнаментально-декоративное народное искусство Месопотамии, Сирии, Палестины, Египта, Антиохии, возникшее на основе христианской мифологии, которая была в то время в значительной мере связана с жизнью и идеалами народа. Оно вливало в формирующееся византийское искусство живые силы; свежесть и непосредственность чувств вносили и варвары.

Содержание византийского искусства отражало религиозно-философские воззрения слагающегося средневекового общества. Жестокие потрясения, сопровождающие ломку рабовладельческого строя, рождение более сложной общественной и государственной структуры феодализма создавали в умах людей представление о том, что в мире много неведомого и неподвластного человеческому разуму и чувству. Осознание сложности мира, его дисгармонии и несовершенства нашло свое выражение в художественных образах; это определило достижения византийского искусства по сравнению с античностью. Поскольку божество в Византии представлялось не только в виде удаленного от мира творца, воплощающего бесплотную духовность, но и в образе Христа, сохраняющего внешний облик человека, византийское искусство, как и античное, шло по пути антропоморфизма. Однако на смену искусству, наивно обоготворяющему человека, приходит искусство, стремящееся возвысить его чувства, его нравственные и этические силы. Это обусловило нарастание отвлеченной, духовной экспрессии образа.

Пассивная созерцательность, которая, согласно философии восточного христианства, открывала путь к познанию бога и заключала в себе наивысшую гармонию, выражалась в неподвижной сосредоточенности образов. Наряду с этими чертами в византийском искусстве развивались унаследованные от античности проницательность и поэтическое восприятие, ярко проявляющиеся в раскрытии тончайших оттенков человеческих чувств.

В Византии, где император совмещал светскую и религиозную власть, искусство, обращавшееся ко всем подданным, играло важную роль в создании этических идеалов, объединяющих религиозные, государственные и личные начала. Оно было призвано воспитывать массы в духе покорности, наставлять в вере. Лучшие произведения византийского искусства созданы константинопольской школой, обладающей высокой преемственной культурой и творческим опытом, впитывающей философские и богословские идеи; они обогащали канонические изображения этическим содержанием. Существование различных направлений исключалось. Однако течения в местных восточных школах, оппозиционные официальному искусству, продолжали существовать и оказывать воздействие на византийское искусство, преодолевая ограничения, поставленные государством.

ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО 6—7 ВЕКОВ

Первый подъем византийского искусства приходится на 6 век. Оно достигает блестящего расцвета при Юстиниане I (527—565), когда закладываются основы византийской государственности. Подавление массовых народных восстаний, борьба с пережитками язычества и упорядоченность аппарата управления укрепили военную власть, а победоносные войны с персами, вандалами и готами утвердили мировое могущество Византии.

Главным художественным центром становится Константинополь с его смешанным греческим, восточным и варварским населением, с его конт-

растом богатства и нищеты, шумом богословских споров, массовыми восстаниями. Здесь находился усвоивший многие черты восточной деспотии императорский двор, пребывали патриарх и высшее духовенство, сосредоточились земельная аристократия и высшее чиновничество. В столицу стягивались научные и художественные силы империи, привозились произведения искусства разных народов, вырабатывались новые формы искусства. Огромные богатства, восточная торжественность и зрелищность культовых и придворных церемониалов поражали воображение людей того времени.

Архитектура

В различных областях империи развивалось крупное монументальное строительство. Особого размаха оно достигло в Константинополе, прозванном современниками «вторым Римом». Еще в начале 5 в. город с его обширными площадями был укреплен мощными стенами с бойницами и башнями, с величественными «Золотыми воротами». Его украшали многочисленные храмы, дворцы с обширными купольными залами, ипподромы, акведуки, термы, арки, триумфальные колонны.

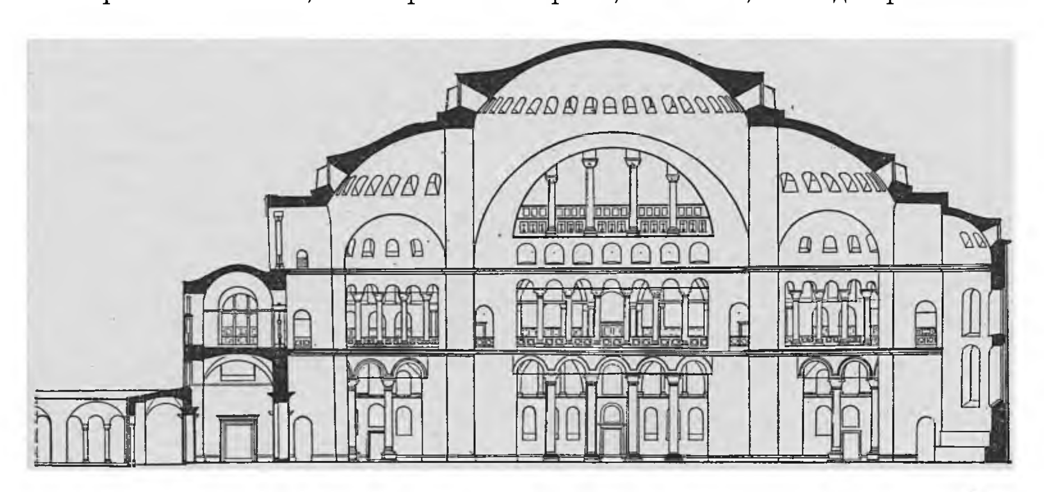
Ведущую роль приобрела архитектура монастырских ансамблей и храмов, отличавшихся разнообразием строительных типов. Среди них особенно характерны для Византии продольно-базиликальные и центрально-купольные храмы, созданные на основе традиции античных общественных зданий. В них главную роль начинает играть внутреннее пространство, которое решалось в соответствии с потребностями христианского культа. Трехнефная базилика Сант Аполлинаре Нуово в Равенне (начало 6 в.) (илл. 68) дает представление о типе продольного ранневизантийского храма, в котором нет еще резкого размежевания мирян и клира. Вход в базилику был расположен на западной стороне; преобладающее значение получила центральная ось, направляющая молящихся к апсиде, всегда обращенной на восток. Свет в базилику проникает через окно высокого и широкого центрального нефа. Ярко освещенный центральный неф с его стройными пропорциями как бы вовлекает зрителя в глубину, где за высокой аркой, в апсиде, происходит культовое действие. Ряды колонн и арок, членящих пространство на нефы, оконные проемы, линии пола и стен ритмично вторят этому плавному движению. Представленные в стенных мозаиках торжественные процессии святых дев и мучеников, охваченных единым духовным порывом, как бы раскрывают смысл движения.

Наиболее совершенный тип центрического храма — церковь Сан Витале в Равенне (526—547 г.). Восьмигранная в основании, она покрыта куполом (диаметр 15 *м*), покоящимся на восьми столбах, и окружена обходной галереей, принимающей распор. Цветной мрамор и богатые по колориту сюжетные мозаики покрывают стены и своды церкви.

Потребность в здании, вмещающем массы людей, породила в 5—6 вв. новый тип храма — купольной базилики, наиболее приспособленной к сложному ритуалу богослужения. В центральной подкупольной части его свершалась церковная служба. Боковые и верхние галереи, отделенные от центра, изолировали рядовых горожан от знати. Эмоциональное восприятие всех средств культового воздействия с наибольшей остротой возбуждало фантазию, вызывало высокие духовные порывы. Культ объединил все виды искусств — архитектуру, живопись (мозаики, росписи, иконы), прикладное искусство (драгоценную утварь, богатое облачение священников, зрелищность церковного церемониала, многоголосые хоры) — в единый грандиозный художественный ансамбль.

Гениальное воплощение новый тип сооружения получил в храме св. Софии в Константинополе (532—537). Строители храма Анфимий из Тралл и Исидор из Милета, используя опыт Пантеона, создали образ иного

художественного строя. В замысле храма св. Софии, как одной из главных частей императорского дворца, торжествует идея зависимости церкви от императорской власти и вместе с тем могущества христианства. Притвор, перекрытый крестовым сводом, боковые нефы и хоры походили на парадные залы дворца. Однако в образе храма раскрывается и более широкое представление людей той эпохи о необъятности мироздания, его всеобъемлющей цельности и разумной гармоничности. Смелостью строительных приемов храм св. Софии превосходил все предшествующие и современные ему постройки. Главное, что поражает в храме,— легкое, свободно развивающееся внутреннее пространство, образуемое из слияния отдельных объемов. Причем отношение пространства подкупольного и боковых нефов заставляет почувствовать несоизмеримость темных помещений, созданных для молящихся, и ярко освещенного купола, олицетворяющего небосвод. Ощущение многообразия, сложности и величия мироздания передано в изменчивости, текучести внутреннего пространства, в богатстве впечатлений, открывающихся взору с различных точек зрения. Многообразие это приведено в стройную систему благодаря подчинению логичной ясности конструкции.



Храм св. Софии
в Константинополе.
Разрез реконструкции

Храм св. Софии — огромная трехнефная базилика, приближающаяся в плане к квадрату (илл. 67). Внешний вид его прост и отличается массивностью форм. Внутри храма все утрачивает весомость. Средняя часть центрального нефа перекрыта грандиозным куполом (длина храма 77 *м*; диаметр купола 31,5 *м*), каркас которого образует 40 арок. Четкая конструктивная система передает нагрузку колоссального распора купола на легкие сферические паруса (вогнутые сферические треугольники), с помощью которых осуществлен переход от окружности купола к квадрату нефа, на широкие подпружные арки и четыре массивных столба, укрепленных снаружи контрфорсами. С запада и востока купол поддерживают два полукупола, которые в свою очередь опираются на шесть арок, покрытых сводами. Это плавное стекание нагрузки к земле одновременно создает впечатление нарастающего подъема к верху купола. Слегка касаясь вершины арок, купол вознесен головокружительно высоко (55 *м*) и при солнечном освещении кажется парящим в воздухе, так как тонкая оболочка его у основания прорезана многочисленными окнами, образующими подобие светового кольца. Опорные столбы сливаются со стенами. Два этажа колонн и верхние окна сообщают стенам вид ажурных преград. Впечатление разомкнутости центрального пространства вызывается за счет стен нефа, словно растворяющихся в многочисленных арочках и окнах, а также за

счет раскрывающихся нишами апсид. Красочное убранство интерьера — стены, покрытые полированным сизо-зеленым и розовым мрамором с волнообразным рисунком, резьбой,— зрительно облегчает конструктивные части.

В декорации сводов и куполов были использованы мозаики с символическими изображениями креста и ангелов. Сияние огней бесчисленных лампад и свечей также способствовало созданию иллюзии необъятного пространства. Для украшения храма св. Софии из Малой Азии и Египта были привезены малахитовые и порфировые колонны. Древний ордер был преобразован в соответствии с новыми задачами: спокойный горизонтальный антаблемент сменили волнистые аркады, остатки антаблемента образовали импост над капителью. Нерасчлененный массив ее украшен ажурным узором. Гармоничный и величавый храм св. Софии оставил большой след во всемирной архитектуре.

Живопись

С усилением роли церковного интерьера формируются новые принципы синтеза искусств. Развивая традиции позднеантичной живописи, византийцы впервые объединили эмоционально-духовное содержание с декоративным началом. Была разработана иконография Священного писания — сюжеты, композиции, типы фигур, лиц, атрибуты святых, которые легко воспринимались и запоминались зрителем. Постепенно иконографические типы и композиции превратились в утвержденные церковью каноны. Однако византийцы умели раскрыть одухотворенную красоту образов, тончайшие нюансы внутренней жизни средствами выразительного силуэта, линий, формы, гармоничных цветовых сочетаний.

Излюбленной техникой стенной живописи Византии стала мозаика. Живописный принцип античной мозаики, рассчитанной на слияние отдельных цветовых пятен в зрительном восприятии, получил здесь дальнейшее развитие. Византийцы впервые воспроизводят форму цветом. Они владеют всем богатством красочного спектра, оттенками различной светосилы и густоты. Наряду с цветными камнями мозаичисты употребляют смальту (кубики из окрашенных стеклянных сплавов), отличающуюся глубиной и звучностью тонов. Краски мозаик вспыхивают, сверкают подобно драгоценным самоцветам. Цвет становится выразителем эмоционального начала. Золотые фоны придают изображениям праздничность и отрешенность от реальной жизни. Неровность кубиков, расположенных на вогнутой поверхности сводов, претворяет ее в мерцающую среду.

Редкий образец византийской светской живописи — две большие мозаики на боковых стенах апсиды церкви Сан Витале в Равенне (до 547 г.). На одной из мозаик изображен император Юстиниан со свитой (илл. 69), на другой — императрица Феодора с приближенными. Реальный мотив — сцена ритуального шествия — трактован как тема торжественного предстояния, олицетворяющего величие императорской власти. Острота и точность характеристики изображенных лиц не уступают фаюмским портретам. В центре император, по сторонам от него — архиепископ с худым лицом и взглядом фанатика; придворный важный и тупой; телохранитель с хитрой усмешкой; священники с исступленными лицами. Молодой император идеализирован. Духовная выразительность подчеркнута большим размером глаз с экстатически расширенными зрачками, взглядом, устремленным в пространство, тонкими губами, высоким лбом.

В мозаике преобладает плоскостное локальное цветовое пятно, экспрессивная графика линий, царит торжественно-размеренный ритм. Пурпуровая одежда императора, сверкающее золото ювелирных украшений, белизна облачений патриарха, ярко-красные, оранжевые, фиолетовые цвета одежд воинов и телохранителей, зеленая земля и золотой фон, оттеняя

восточной пышностью изображение, лишают его материально-чувственной конкретности. Удлиненные по пропорциям фигуры, скрытые за складками одеяний, бесплотны, иератически неподвижны.

Если в мозаиках Равенны выражены строгие нормы официального средневекового искусства, то ряд памятников 7 в. обнаруживает более свободные творческие искания. В них чувствуется стремление к возвышенному гармоническому идеалу, проявляется интерес к человеческим переживаниям, к многообразию форм реального мира, воспринимаемого в движении. Традиция античности проступает в образах четырех ангелов из церкви Успения в Никее (7 в., погибли от взрыва снаряда во время греко-турецкой войны 1917—1922 гг.). Облаченные в тяжелые парчовые темно-синие хитоны с красными перевязями, фигуры ангелов торжественны. Гордый взмах могучих переливающихся радужными оттенками крыльев вторит поднятым знаменам, подчеркивая величавость образов. Но лица исполнены жизненности и обаяния; классическая красота становится в них носителем возвышенной одухотворенности. Лицо одного из ангелов, «Дюнамис» (илл. 71), оживлено трепетным движением; большие глаза мерцают, веки полуопущены, маленький рот полуоткрыт, изгибы бровей нарушают симметрию лица, пряди золотых волос откинуты назад, свободно выбиваются из общей массы.

Напряженная духовная экспрессия равеннских мозаик сменяется здесь состоянием внутренней умиротворенности. Отказываясь от плоскостного линейного стиля Равенны, художник приходит к лепке формы пятном. Колористически обогащая образ дополнительными цветами и нежнейшими, часто контрастирующими полутонами, он достигает слитности формы и цвета, подмечает взаимосвязь цветов окружающих предметов. Почти иллюзионистично исполнена держава светло-зеленого прозрачного стекла в руке ангела. Сквозь сферу просвечивают розовые, зеленые и голубые тона ладони и синяя подкладка перевязи.

Усиление живой струи в византийской живописи 7 в. было вызвано ослаблением централизации государства. Нормы официально-придворного искусства перестали на некоторое время играть определяющую роль. Отделение ряда областей способствовало превращению Византии в сравнительно небольшое государство, сосредоточившееся в Малой Азии. Завоеватели, в частности славяне, внесли существенные изменения в этнический состав населения Византии, повлияли на ее социальный строй — рабовладение уступило место общинным отношениям.

ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО СЕРЕДИНЫ 9 — НАЧАЛА 13 ВЕКА

Становление раннего феодализма в Византии (7—9 вв.) привело к глубоким социальным конфликтам, проявившимся в религиозно-еретических движениях крестьянско-плебейских слоев общества — иконоборчества и павликианства,— которые захватили прежде всего византийский Восток. Народ выступил против социального неравенства, церковной иерархии, против монастырей, отрицал возможность изображения божества в человеческом облике. Период иконоборчества длился с 726 до 843 г. Борьбу иконоборцев поддерживали и императоры, заинтересованные в укреплении военно-земледельческой знати, извлекавшей большую выгоду из борьбы против папства и монастырского землевладения. При иконоборчестве возродились светская традиция античного искусства, мотивы эллинистических декоративных росписей, народного искусства Востока, абстрактной символики. С движением иконоборчества связан расцвет книжного орнамента. Но иконоборчество в целом было мало плодотворно для искусства, так как больше разрушало, чем создавало новое. Феодальная реакция разгромила широкое народное движение. Вновь было восстановлено иконопочитание, народное влияние в искусстве оттеснено.

В 9—12 вв. феодальные отношения получают полное господство. В эпоху Македонской династии (867—1057) и династии Комнинов (1057—1185) византийская художественная культура переживает новый расцвет. В 9—12 вв. завершается сложение зрелого средневекового стиля, в котором наиболее полно выразилась византийская религиозность. В искусстве усиливаются спиритуалистические тенденции, оно подчиняется строгим догматическим правилам.

Архитектура

В византийской церковной архитектуре с 9 в. утверждается новый тип крестово-купольного храма, воплощенного впервые в базилике Василия Македонянина в Константинополе. Его купол на высоком барабане в центре здания опирается на четыре столба и четыре крестообразно расходящихся «рукава», крытые цилиндрическими сводами.

Композиция византийского храма 10—12 вв. распадается на самостоятельные объемы и пространственные ячейки. Освещенное подкупольное пространство отделяется от боковых обходов колоннами или аркадами. Наружные объемы группируются вокруг главного купола, повышаясь к центру. Гармоничное сочетание развитого интерьера и выявляющей его наружной композиции отличает их от ранневизантийского типа храма. Динамичный ритм построек 6 в. уступает место застывшей массе пластически выразительных объемов, ажурность стен — их торжественной глади. Нарастание форм к центру усиливает собранность пирамидальной композиции храма, суровое величие которого соответствует требованиям церковных обрядов. Типичными памятниками крестово-купольного храма являются церкви Католикон в монастыре Хосиос Лукас в Фокиде (первая половина 11 в.) и св. Феодора в Афинах (1049). Рациональность конструктивной системы, законченность композиции способствовали распространению этого типа храма за пределами Византии.

Живопись

В 9 в. складывается законченная каноническая система церковной росписи. Композиции мозаик подчеркивают архитектурную конструкцию. В главном куполе изображается Христос Вседержитель (Пантократор), по сторонам от него — ангелы-хранители четырех стран света; под ними евангелисты и апостолы. Многофигурные евангельские композиции украшают люнеты и стены трансептов, Оранта (Молящаяся богоматерь) — алтарную апсиду. В живопись проникает идея иерархии. Пантократор уподобляется самодержцу, святые — придворным и т. д. Тем не менее интерес к античности не иссякает. Он обнаруживается и в изучении литературы и философии и дает себя чувствовать в произведениях Константинопольской школы, замечательными памятниками которой являются мозаики св. Софии в Константинополе. В наиболее ранних из них (середина 9 в.), расположенных в конхе апсиды и в виме (проход, идущий к апсиде), образы богоматери и архангела Гавриила полны взволнованности, духовных порывов. Мастер, исполнявший их, продолжает традицию Никеи.

Во второй половине 11—12 вв. при Комнинах утверждается торжественный византийский стиль. Фронтально стоящие, не связанные друг с другом фигуры утрачивают материальность, лица приобретают аскетический характер. Пространственная среда схематизируется, колорит становится плотным, условным, главное внимание сосредоточивается на тонкой разработке духовной стороны образа. Неподвижность, состояние созерцательного покоя становятся воплощением наивысшей религиозности. К лучшим памятникам этой поры относятся образы Христа, Марии и Иоанна в южной галерее св. Софии Константинопольской, где сохраняется еще свобода трактовки форм. Самым классическим произведением ви-

зантийской живописи второй половины 11 в. являются мозаики церкви монастыря Дафни (близ Афин). Этот ансамбль отмечен разнообразием и ясностью композиций, искусно вписанных в архитектурные плоскости.

Лаконизм передачи сюжетов — сдержанность жестов, строгость деталей — сосредоточивает внимание на внутренней характеристике образов, отличающихся изысканной красотой. Глубокой эмоциональности и силы исполнен образ Пантократора (илл. 70), сурового, с широко раскрытыми глазами, с выражением укоризны и гнева, мудрости и трагического переживания. Утонченное мастерство рисунка в мозаиках Дафни сочетается с богатством цветовых оттенков, но формы утрачивают пластическую выразительность, выполнение становится суше, линейнее.

Основной формой станковой живописи в Византии стала иконопись, значение ее возросло в послеиконоборческий период; исполнявшиеся в технике энкаустики и яичной темперы иконы, возможно, восходили к ритуальным фаюмским портретам. Иконный образ изображал человека как бы в потустороннем, утратившем земную оболочку, «священном» образе. Индивидуальные черты заменялись канонизированным «ликом» святого, который обусловливался иконографическими правилами. Вопреки каноничности изобразительных приемов в иконных образах проявилось живое человеческое чувство.

Шедевр византийской живописи первой половины 12 в.— икона столичной школы Владимирская богоматерь (Москва, ГТГ), иконографического типа «Умиление» (младенец прижимается щекой к щеке матери) (илл. 72). В первоначальном виде сохранились только лица богоматери и Христа, свидетельствующие о проникновенной наблюдательности мастера, сумевшего передать тончайшие оттенки человеческих чувств и мыслей. Внутренняя близость матери и младенца никогда прежде не была раскрыта в искусстве с такой глубиной. Христос нежно обнял шею богоматери, прижался к ее щеке, ласкаясь и как бы ища защиты. Внимание приковывают поразительные глаза Марии, в которых отразилась глубина трагического прозрения. Склонившись к младенцу, она смотрит перед собой проникновенным взглядом, в котором безграничная любовь, вытесняющая из сердца все другие чувства, омрачается предвидением скорбной судьбы сына. Тонкие черты лица богоматери, слегка обозначенные изогнутыми линиями, полны сдержанности и благородства. Мягкие полутона живописи, оливково-розовая, теплая гамма красок соответствуют строго очерченному изящному рисунку. Нежность и прозрачность теней смягчают резкость линий. Освещенное лицо Христа написано в более свободной манере, краски положены густыми мазками, напоминающими технику энкаустики. Этот контраст живописного исполнения еще больше подчеркивает одухотворенность образа богоматери.

Непрерывные войны (сначала с Болгарией, а затем с турками-сельджуками и норманнами), которые вела Византия, подрывали ее экономику, вызывая обострение классовых противоречий. Крестовые походы и взятие Константинополя крестоносцами в 1204 г. сыграли трагическую роль в судьбе державной империи.

ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО СЕРЕДИНЫ 13 — СЕРЕДИНЫ 15 ВЕКА

Последний расцвет византийское искусство переживает в 13—14 вв., в период правления династии Палеологов. Осаждаемая со всех сторон врагами, раздираемая внутренними противоречиями, Византия собирает последние силы. Патриотический подъем после победы над крестоносцами и антифеодальное движение вызвали появление новых тенденций в искусстве. Церковные догмы подвергаются рационалистической критике, возрождается интерес к точным наукам, к угасающей античной традиции, в которой писатели и художники видели основу национальной культуры.

Живопись

Новое направление искусства наиболее ярко проявилось в живописи, в мозаиках и фресках Кахрие-Джами в Константинополе (ок. 1310 г.) (илл. 73). Повествовательный стиль циклов, посвященных жизни Христа и богоматери, продолжает традицию столичной школы живописи, но богословская догматика уступает место драматическому переживанию евангельской легенды. Фигуры становятся легкими, изящными, полными порывистых движений. Они располагаются в несколько планов. Лиризмом проникнуты сцены из жизни Марии: в них и трогательная нежность в изображении сцен детства и юности и напряженный трагизм в сценах страданий. Чувства раскрываются в действиях посредством мимики выразительных лиц и жестов. В композиции «Упреки Иосифа» в поникшем силуэте Марии, ниспадающем ритме складок и плавных движениях переданы ее печаль и смущение, в резких движениях Иосифа — его гнев. Вводятся отдельные жизненные детали, динамичный архитектурный пейзаж, который рождает впечатление некоторой воздушности фона. Причудливая архитектура, горки и деревья объединены с фигурами людей тончайшим ритмом линий. Одновременно они декоративно заполняют люнеты и плоскости простенков и хорошо связаны с реальной архитектурой («Путь в Вифлеем»). В живописной манере проявляется подражание иконе. Дополнительные тона придают насыщенность нежно-розовым, пурпурным, фиолетовым, светлозеленым краскам, определяющим очарование этого ансамбля.

Новые тенденции, наметившиеся в искусстве палеологовского времени, не получили дальнейшего развития. Византия осталась верна подчеркнуто спиритуалистическим идеалам. При всем блеске хрупкое искусство Палеологов олицетворяет закат большой культуры. С наступлением феодальной реакции в живописи вновь реставрируется строгий плоскостной стиль. Привязанность византийцев к традиции и традиционным канонам сковывала творческое воображение. В 15 в. искусство утрачивает монументальный размах и значительность. Завоевание Византии Турцией в 1453 г. резко изменило дальнейшую судьбу ее дряхлеющего искусства.

Тысячелетнее существование Византии сыграло большую роль в истории мировой культуры. Здесь были созданы типы монументальных церковных зданий с декоративными циклами, распространившимися в средневековом искусстве Европы, южных славян, Древней Руси, Закавказья. Историческая миссия Византии заключалась и в том, что она своеобразно развила и передала последующим векам античную традицию и завоевания культуры эллинизированного Переднего Востока, обогатив их новыми открытиями. Многие византийские мастера работали за пределами империи. К византийскому искусству обращались итальянские, русские, болгарские, сербские, грузинские, армянские зодчие и живописцы.

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЫ

В эпоху переселения народов и образования варварских государств в Западной и Центральной Европе совершается процесс взаимопроникновения античной и примитивных культур варварских народов, находившихся в стадии разложения первобытно-общинного строя. В отличие от античной основы византийского искусства в искусстве Западной и Центральной Европы уже с 5 в. на первый план выступают «варварские» элементы: образы народной мифологии и фантастики, исполненные напряженного чувства жизни, орнаментальные мотивы «звериного стиля», птиц, зверей, различных чудовищ, демонов. В их изображениях сплетались древние магические представления, страх перед стихией природы и христианские учения о греховности мира, враждебности его человеку.

Плодотворное воздействие на формирование искусства Западной Европы оказало прикладное искусство Востока. Однако интерес к античности не иссякал. Вместе с унаследованным от античности христианством средневековье воспринимает и многие художественные формы, возникшие под воздействием христианского культа в искусстве Древнего Рима. Народы Западной и Центральной Европы более свободно претворяют классическое наследие, чем византийцы. В античном искусстве их привлекает объемно-пластическая выразительность, в зданиях романского стиля чувствуется ясная классическая композиция, благородная простота форм.

Средневековое искусство Западной и Центральной Европы в своем развитии (десять столетий) прошло три этапа: дороманский (6—10 вв.), когда только складывались черты стиля, и основные — романский (11—12 вв.) и готический (конец 12 в., 13—14 вв.). В некоторых государствах пережитки средневекового искусства продолжали жить в 15 и 16 вв.

РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО (11—12 века)

Термин «романский стиль» применяется к искусству 11—12 вв. Он условен и возник в первой половине 19 в., когда была обнаружена связь средневековой архитектуры с римской. Романский период — время возникновения общеевропейского монументального стиля средневековой архитектуры, скульптуры и живописи. В отличие от Византии, где искусство было строго регламентировано столичной школой, единство романского стиля не исключало обилия местных школ. Их многообразие свидетельствовало о возможности различных исканий в пределах одного стиля.

Средневековое искусство Западной Европы было преимущественно религиозным, так же как и мировоззрение феодального общества. Католическая церковь обладала огромным могуществом. В условиях феодальной раздробленности Европы она была единственной силой, объединявшей народы. Однако церковь была здесь теснее, чем в Византии, связана с политической борьбой, с повседневной жизнью. Вопросы повседневного нравственного поведения человека, его деятельности решались церковью. Попытки примирения религиозного и рационального объяснения мира отличали также западную церковь от восточной. Они открывали возможность более свободного толкования догматов, познания реального мира. В 11 в. философ Пьер Абеляр считал необходимым доказывать религиозные догматы с помощью разума, для него главное — «сопротивление авторитету церкви» [1].

Стремление к повышенной одухотворенности образа в романском искусстве то же, что и в византийском, но содержание и форма его выражения различны. В западноевропейском искусстве с искренней религиозностью совмещалось непосредственное отношение к жизни. Образ духовно совершенного, отрешенного от реального мира человека не получил здесь развития в такой мере, как в Византии. Романская архитектура поражает своей мощью, скульптура — беспокойным мятущимся духом. В повышенной экспрессии чувств здесь сильнее ощущается бурный и грозный характер эпохи.

Эпоха становления феодализма в Западной Европе, сопровождающаяся разрушением родовых отношений, войнами и крестовыми походами, порождала чувство уродства жизни, несовместимости красоты и действительности. И в проповедях церкви и в сознании народа жила идея греховности мира, исполненного зла, соблазнов, полного страшных таинственных сил. На этой основе в средневековом искусстве Западной Европы возникает эстетический идеал, противоположный античному искусству.

---

[1] Архив Маркса и Энгельса, т. 10, Госполитиздат, 1948, стр. 300.

Превосходство духовного над телесным находит выражение в контрасте неистовой духовной экспрессии и внешнего уродства. В библейских и евангельских сказаниях мастера романского искусства сосредоточивали внимание на выражении чувств, особенно на теме страдания и гибели человечества. Рисуя картины бедствий, они отражали характерные стороны современной им жизни.

В формировании средневековой художественной культуры громадное значение имело народное творчество. Влияние его сказывалось в монументальных формах архитектуры, в интерпретации библейских и евангельских сюжетов, во влечении к фантастике, в богатом расцвете фольклора, отличающих народное декоративное искусство. Создателями романского искусства были в основном ремесленники. Получив образование в монастырях, они опирались на традицию народного творчества, которое проникало и в церковное искусство. Светская культура в романскую эпоху не исчезла. Национально-героический эпос, поэзия трубадуров, рыцарский роман, бытовой жанр, полные острой насмешливости поговорки, басни получили в то время законченное выражение.

Особенности средневекового искусства определялись характером феодализма Западной Европы. Процесс формирования феодального общества на территории бывшей Западной Римской империи протекал иным путем, чем на Востоке. Гибель рабовладельческого строя была ускорена в начале 5 в. нашествием варварских племен (вестготов, гуннов). Попытка создания больших варварских государств в 9—10 вв. не привела к образованию централизованных государств, как в Византии. Западная Римская империя распалась на экономически и политически самостоятельные феоды. Культура и искусство пришли в упадок, но лишь на непродолжительное время. Утверждение феодальной формации, более передовой по сравнению с рабовладельческой, вызывало новый подъем культуры в начале второго тысячелетия. Варвары «омолодили Европу», это обновление совершили «не их специфические национальные особенности, а просто их варварство, их родовой строй»[1]. Они принесли более мягкую по сравнению с рабовладельческой форму зависимости, которая «дает порабощенным средство к постепенному освобождению их *как класса*»[2], «локальную сплоченность и средство сопротивления»[3] феодальному гнету. Появление чувства общности и, с другой стороны, сознания права сильного, которое завоевывалось личным мужеством и отвагой, сопровождали рождение нового общества.

Архитектура

Ведущим видом средневекового искусства была архитектура. Ее формирование связано с монументальным строительством, начавшимся в Западной Европе в пору образования государств и оживления хозяйственной деятельности.

Суровая торжественность и мощь романских сооружений создавались внушительными размерами и особенностями конструктивно художественной системы. Заботясь о прочности, строители ограничивались простыми и массивными формами из камня и кирпича.

Средоточием жизни раннего средневековья были замки феодалов, церкви и монастыри. В стихийно возникавших городах архитектура лишь зарождалась, жилые дома были глиняными или деревянными. Укрепленный замок — жилище феодала и одновременно крепость, защищающая его владения — ярко выражал характер грозной эпохи феодальных

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 154.
[2] Там же, стр. 155.
[3] Там же.

войн. В основе его планировки лежал практический расчет. Обычно расположенный на вершине горы или скалистого холма, он служил защитой во время осады и центром подготовки к набегам. Замок с подъемным мостом и укрепленным порталом был окружен рвом, монолитными каменными стенами, увенчанными зубцами, башнями и бойницами. Ядро крепости составляла круглая или четырехугольная башня (донжон) — убежище феодала. Замкнутая асимметричная композиция замка, живописная компактная группировка его ясных объемов часто завершала отвесные скалы, срастаясь с ними. Возвышаясь над убогими хижинами и домами, замок воспринимался как воплощение незыблемой силы. Опыт строительства замков был впоследствии перенесен на монастырские комплексы, представляющие собой целые поселки и города-крепости. Значение последних возрастает в жизни Европы 11—13 вв. В их планировке, обычно асимметричной, строго соблюдались требования обороны, трезвый учет особенности местности и т. д. Грузная башня старого донжона в Лоше (10 в.), крепость Гайар, город-крепость Каркассон (13—14 вв.), аббатство Мон Сен Мишель во Франции (илл. 89) больше других сохранили свой первоначальный облик. Типичный памятник периода коммунальной борьбы 13 в. — грозные башни родовых замков в Сан-Джиминьяно в Италии (конец 12 — начало 13 в.). Суровая красота этих сооружений — в ясности, конструктивной логике, лаконизме мощных пластических объемов.

Композиционным центром монастыря в городе обычно был храм, который поднимался островерхими башнями над небольшими окружающими его строениями. Сложная группировка его разномасштабных объемов, живописность силуэта и композиции, рассчитанных на различные точки зрения, способствовали слиянию его с городскими постройками, с природой.

В соборе, в монастырской церкви, которые были почти единственными видами общественных зданий эпохи, выражены основные принципы романской архитектуры. Храм был средоточием творческих усилий народа, художественным центром, объединяющим все виды искусства. В его могучих формах проявилась осознанная сила создавшего его коллектива.

Храм романского стиля чаще всего развивает старую базиликальную форму. В плане — это латинский крест. Он образуется от пересечения продольных залов (нефов, их бывает три или пять: высокий — центральный и боковые более низкие) поперечными — трансептами (иногда трехнефными). Центральный неф завершался на востоке здания, а иногда и на западе полукруглой апсидой. Вход решен в виде монументального портала с врезанными в толщи стен уменьшающимися в перспективе полуциркульными арками.

Форма романского храма, его планировка отвечали потребностям культа. Храм вмещал массу людей, различных по социальному положению: мирян и духовенство, простых людей и знать. Он был рассчитан также на многочисленных паломников. Паломничество к местам, где хранились мощи и реликвии святых, было характерно для этой эпохи. Все это вызвало необходимость увеличения размеров храма, создания дополнительных помещений и разграничение внутреннего пространства на зоны. Сложную разработку получает восточная часть, предназначенная для духовенства. Ближе к алтарю, за трансептом, отодвинутым на запад, находился хор — почетная часть храма. Вокруг алтарной части располагался полукольцевой обход, как бы продолжающий боковые нефы за апсидой (этот обход иногда обрамляется венцом маленьких часовен — капелл). Место пересечения продольного нефа и трансепта — средокрестие — образовывало композиционное средоточие храма, увенчанное высокой башней. У перехода нефа в средокрестие возводилась арка, отде-

ляющая народ от духовенства. Над боковыми нефами размещались эмпоры — галереи второго яруса. Характерны для романских храмов подземные сводчатые помещения — крипты. Расположенные под алтарем, они служили местом хранения реликвий и использовались для погребений.

Особенности романской архитектуры обусловлены применением сводчатых перекрытий, которые с развитием строительной техники заменяют плоские. Воздвигались и простейшие полуциркульные, а позже крестовые своды, известные еще римлянам. Тяжесть каменного свода (толщина его в отдельных случаях доходила до двух метров), его давление вниз на опоры и боковой распор потребовали утолщения стен, замены колонн тяжелыми массивными столбами. Стремление зодчих с самого начала было направлено к тому, чтобы облегчить давление свода, поднять центральный неф над боковыми и осветить его окнами. Устойчивость конструкции при значительном размере здания достигалась с помощью разработки более легких сводов, нагрузка которых ложилась не на всю длину стен, а сосредоточивалась в определенных узлах. Полуциркульный свод укреплялся равномерно расположенными подпружными арками, которые принимали основную нагрузку. Они опирались на столбы, сопротивление которых нагрузке усиливалось возведенными снаружи массивными контрфорсами.

С введением крестового свода, образующегося пересечением двух одинаковых по диаметру отрезков полуцилиндрических сводов, нагрузка передавалась через диагональные ребра на четыре столба, расположенные в углах квадратного основания. Квадратные в плане, крестовые своды ритмично делили пространство центрального нефа на равные отрезки. Перекрытие нефов крестовыми сводами приводит к тому, что направленные в противоположные стороны силы распора частично парализуются. Опорой становится не вся стена, а лишь толстые столбы, поддерживающие арки свода.

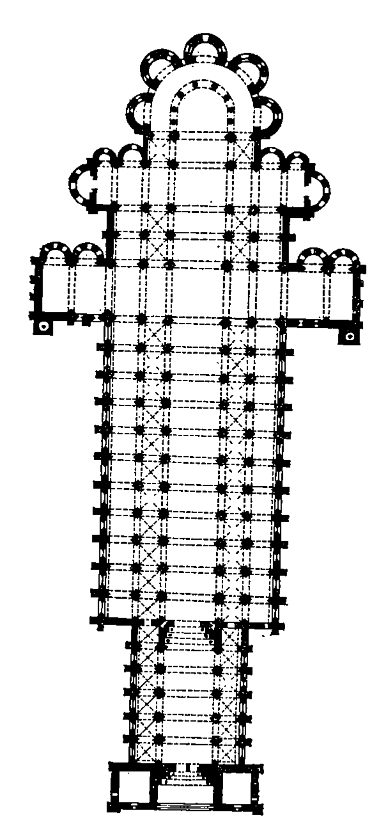
Внутреннее пространство в романском соборе строго замкнуто и окружено со всех сторон инертной каменной массой. Интерьер воздействует грандиозностью пространства, удлиненным и высоким средним нефом, обилием гладких поверхностей стен с щелевидными окнами, тяжелых арок, массивных колонн, которые рождают впечатление спокойного величия и неподвижности. В романской архитектуре применяются традиционные римские формы: полуциркульные арки, столбы, колонны. Но романские колонны не имеют устойчивых типов ордеров. Пропорции и формы капителей разнообразны, декор их не имеет аналогии в истории архитектуры. В ранний период капители, по форме близкие к усеченной пирамиде, обычно покрывались орнаментом со стилизованными мотивами растений и фантастических животных. В эпоху зрелости стиля часто применяется скульптурная капитель.

Наружный вид романского собора суров, прост и ясен. Он воздействует конструктивной логикой и предельно четко передает внутреннюю структуру здания. Это единый, замкнутый объем, имеющий с восточной стороны пирамидальную форму. Центральный неф возвышается над боковыми, стены обхода — над капеллами, над ними — главная апсида. Центр композиции образует башня средокрестия, увенчанная шпилем. Иногда западный фасад, апсида и трансепты замыкаются башнями-колокольнями. Они придают нерушимую устойчивость всему сооружению. Стены с массивным цоколем сближают внешний облик собора с крепостью.

Франция. Памятники романского стиля рассеяны по всей Западной Европе, но больше всего их во Франции, которая в 11—12 вв. была не только центром философского и теологического движений, но и широкого распространения ересей. Архитектура Центральной и Западной Франции отличалась мощью и простотой. В ней ярко выражены черты

храма романского стиля, в котором распор нерасчлененных сводов сдерживался главным образом массой камня. Примером его служит Нотр Дам ла Гранд в Пуатье (11—12 вв.) (илл. 74). Это зальный невысокий малоосвещенный храм, с простым планом, с маловыступающим трансептом, со слабо развитым хором, обрамленным лишь тремя капеллами. Почти равные по высоте, три нефа перекрыты полуцилиндрическими сводами и общей двускатной крышей. Центральный неф погружен в полумрак — свет проникает в него через редко расположенные окна боковых нефов. Тяжеловесность форм подчеркнута приземистой трехъярусной башней над средокрестием. Нижний ярус западного фасада расчленен порталом и двумя полуциркульными арками, уходящими в толщу стены. Движение вверх, выраженное небольшими островерхими башнями и ступенчатым фронтоном, останавливается горизонтальными фризами со скульптурами святых. Богатая орнаментальная резьба, типичная для школы Пуату, стелется ковром по поверхности стены и смягчает суровость сооружения.

В грандиозных храмах Бургундии были сделаны первые шаги к изменению конструкции перекрытий. Здесь распространяется тип базиликального храма с высоким и широким средним нефом, обширным хором с обходом и развитым венцом капелл. Высокий с трехъярусным членением стен центральный неф перекрыт сводом с легкими стрельчатыми очертаниями. Классическим образцом такого типа была пятинефная монастырская церковь ордена Клюни (1088—1120), разрушенная в 19 в. Она послужила образцом для многих построек Европы. Ей близки храмы Бургундии: в Парэ ле Мониаль (начало 12 в.), Везеле (первая треть 12 в.) и Отене. Их характеризуют ясность расчлененных объемов, размеренность ритма, завершенность частей и подчиненность их целому. Для храмов Прованса — древнегреческой колонии и римской провинции — характерны связь с античной архитектурой и богатство скульптурного декора на фасадах, напоминающих римские триумфальные арки (Сен Трофим в Арле, 12 в.).



Так называемая Третья церковь в Клюни. План

Германия. Особое место в строительстве больших соборов Германии занимают могущественные имперские города на Рейне. Воздвигнутые здесь соборы отличаются грандиозностью массивных четких кубических объемов, обилием тяжелых башен, более динамичными силуэтами. В Вормском соборе (1171—1234) (илл. 75), построенном из желто-серого песчаника, четкие грани наружных форм ясно выражают объемно пространственную структуру здания. Членения объемов в нем менее разработаны, чем во французских храмах, что усиливает монолитность форм. Отсутствует и постепенное нарастание объемов, плавных линейных ритмов. Приземистые башни средокрестия и четыре как бы врезающиеся в небо высокие круглые башни с конусообразными каменными шатрами по углам храма придают ему характер суровой крепости. Повсюду доминируют гладкие поверхности непроницаемых стен с узкими окнами, лишь скупо оживленные фризом в виде арочек вдоль карниза. Слабо выступающие лизены («лопатки» — вертикальные плоские и узкие выступы на стене) соединяют арочный фриз, цоколь и галереи в верхней части. В Вормском соборе давление сводов на стены облегчено. Центральный неф перекрыт крестовым сводом и приведен в соответствие с крестовыми сводами боковых нефов. С этой целью применена так называемая «связанная система», при которой на каждый пролет центрального нефа приходится два пролета боковых.

Италия. В итальянской архитектуре не было стилистического единства. Это определялось раздробленностью Италии и тяготением ее отдельных областей к культуре Византии или романской — тех стран, с которыми их связало длительное общение. Здесь рано сложился коммунальный строй.

Связь с местной античной традицией определила своеобразие передовых школ — Тосканы и Ломбардии — в 11—13 вв. Их художественные особенности проявляются в законченности и ясности форм. Величественный ансамбль, в который входит пятинефный Пизанский собор (1063—1118), баптистерий (крещальня, 1153 г. — 14 в.) и наклонная башня — кампанила (начата в 1174 г.), — пример архитектуры Тосканы (илл. 77). В ансамбле Пизы каждое здание выступает свободно, четко выделяясь замкнутым объемом и сверкающей белизной мрамора на покрытой зеленой травой площади. В разбивке масс достигнута соразмерность. Изящные аркады членят наружные стены всех сооружений на ярусы, облегчая их массивность. Большой по размерам собор производит впечатление легкости и праздничности. Местами он украшен вставками цветного камня (подобный декор был характерен для Флоренции, где получил развитие так называемый инкрустационный стиль). Эллиптический купол над средокрестием завершает его ясный и гармоничный образ.

Живопись

Романское изобразительное искусство подчинено архитектуре. Наиболее значительные его памятники были созданы во Франции.

В убранстве интерьера романского храма большое место принадлежит фреске и витражам (вид живописи из разноцветных кусочков стекла, укрепленных на металлическом каркасе), заполняющим оконные проемы и получившим особое развитие в эпоху готики (см. главу «Готическое искусство»). Многоцветные росписи покрывали пестрым ковром поверхности стен и сводов. Плоскостной характер живописи с ярким локальным цветом и контурным рисунком подчеркивал массивность стен. Фрески церкви Сен Савен сюр Гартан в Пуату (вторая половина 11 в. — начало 12 в.) поражают богатством фантазии и драматизмом сцен из Апокалипсиса. Их создатели использовали экспрессивный динамичный рисунок и неяркие светлые краски. Такова «Битва архангела Михаила с драконом» в притворе церкви (илл. 76).

О светской живописи можно судить по так называемому ковру из Байе (11 в., Байе, собор), в котором выступает другая особенность романской живописи — тяготение к подробному эпическому повествованию. На длинной (70 *м* в длину и 50 *см* в ширину) полосе полотняного ковра разноцветной шерстью вытканы эпизоды завоевания Англии норманнами в 1066 г. События, происходящие одновременно, передаются как следующие одно за другим. Остро схвачены энергичные движения стремительно скачущих всадников, сумятица рукопашной схватки, плывущие по морю корабли, в бордюр вплетаются образы фольклора. Резко очерченные силуэты, декоративность яркого цвета усиливают эмоциональное воздействие вышивки и придают ей легендарно-фольклорный оттенок. Шпалеры и вышитые ковры в убранстве помещений играли не только утилитарную, но и декоративную роль, они украшали парадные и жилые покои, в праздничные дни — стены храмов. Заменяя настенные росписи, они сообщали мрачным средневековым интерьерам нарядный вид.

Большим разнообразием отличались романские миниатюры, иллюстрирующие хроники и часословы.

Скульптура

В то время как в Византии скульптура, ассоциировавшаяся с язычеством, была отвергнута церковью, в романском искусстве монументальная скульптура, особенно рельеф, декорировала не только интерьер, но и наружные стены. Остатки языческих верований варваров, обращение церкви к религиозной «проповеди в камне», необходимость устрашать «отступников» вызвали к жизни грандиозные монументально-деко-

ративные комплексы романских соборов, выполненные в рельефе и часто расписанные красками. Важнейшее завоевание романской пластики — усиление роли человеческой фигуры в декоративно-орнаментальной композиции, расширение тематики введением библейских и евангельских тем, легенд о мученичестве святых и назидательных притч. Впервые человеческая фигура была включена в орнаментально-декоративную резьбу варваров, которая предшествовала романской скульптуре.

Романская скульптура подчинена архитектурным формам и ритмам. Рельефы чаще всего располагаются на западном фасаде, то концентрируясь вокруг порталов, то располагаясь по его поверхности. Фигуры в середине тимпана (поле внутри полукруглой арки над порталом) крупнее угловых; в фризах преобладают фигуры приземистых пропорций, на столбах и колоннах — удлиненные. Ясная гармония античности уступает место драматической экспрессии и живописности. Появляется композиция с констрастными масштабами фигур, нарушением естественных пропорций, с напряженным ритмом движений. В одной сцене часто соединяются разновременные события. Но при этой условности романская скульптура островыразительна в передаче сюжетной ситуации, чувств, экспрессии поз, жеста. В ней обнаруживается развитое чувство объема, сочность в лепке скульптурных форм, разнообразие и новизна композиционных решений, их живописность.

Центральный образ романской скульптуры — Христос — обычно сближается с образом бога-отца, страшного судьи мира, возвещающего человечеству свой неумолимый приговор. Разрабатывается тема борьбы добра и зла, выраженная в аллегорических образах сражающихся добродетелей и пороков. В сплошном каменном ковре скульптуры часто причудливо уживаются легенды христианства, назидательные притчи, жуткие апокалиптические видения, сцены страшного суда с мифологическими образами древних народных поверий.

С развитием городов и распространением ересей в скульптуру проникают темы нерелигиозного содержания. В них главными действующими персонажами становятся сеющие, жнущие, делающие вино крестьяне, кузнецы, жонглеры, акробаты; появляются и эпизоды из древней и средневековой истории, из народносатирических произведений (рассказы о похождениях «Ренара-лиса»); наконец, образы народной фантастики: полузвериные, получеловеческие маски, наделенные острой выразительностью, насмешливые фантастические лики с гримасами. Романская скульптура открыла новые стороны действительности — образы чудовищного и безобразного. Эти образы обычно включались в орнаменты, покрывающие наружные стены храма, помещались на капителях и т. д. Против подобного убранства храма резко выступали деятели церкви.

Наибольшее развитие скульптура получила во Франции и Германии. Для Франции характерна связанная с оформлением стен монументальная скульптура из камня. В Германии крупная и мелкая пластика из бронзы и дерева была сосредоточена внутри храма.

Переход к скульптурному рельефу и монументальной трактовке человеческой фигуры раньше всего намечается в «повествовательной капители». Отдельные фигуры и группы в ней как бы выступают из массы камня. Капитель из Клюни (1109—1113, Франция) решена в виде скульптурной группы Адама и Евы. Фигуры с большими головами архаичны, приземисты, неуклюжи, но крепкая моделировка объемов, безыскусственность жеста и мимики сообщают им своеобразную выразительность. Религиозный замысел часто сочетается с наивным реализмом исполнения, с развитым повествовательным началом. В рельефах бронзовых дверей церкви св. Михаила в Гильдесгейме (1008—1015, Германия) евангельские и библейские легенды передаются как связный рассказ. Место действия харак-

теризуется самыми необходимыми деталями. Эпизоды сотворения Адама и Евы, грехопадения и изгнания из рая, несмотря на черты условности, захватывают зрителя живостью повествования, фольклорным остроумием и меткостью характеристик персонажей, их состояний: гнева, уныния, энергии. В образах проступает понимание нравственного начала как основы человеческих поступков.

В начале 12 в. наивная повествовательность и живость исчезают. Появляются монументальные композиции тимпанов с сурово-драматическими сценами «Страстей Христовых», «Страшного суда», видениями Апокалипсиса, с грозными прорицаниями конца света и приближающейся кары. В отличие от уравновешенных греческих фронтонных композиций с пластической обособленностью каждой фигуры в романских тимпанах царит беспокойное движение и страстная взволнованность. Заметно стремление к повышенной выразительности и одухотворенности.

В церкви Сент Мадлен в Везеле (1125—1130) грандиозная фигура Христа, наставляющего апостолов, занимает большую часть тимпана и отделена сиянием в виде овала. Христос полон бурного пафоса и взволнованности. Неистовые движения выражают смятение, охватившее апостолов. Мистические порывы, преклонение перед всесильным божеством — основное содержание религиозных композиций романского собора. Их образы, однако, косвенно отражали мятущийся, беспокойный дух эпохи с ее чувством непрочности существующего. В них находили отзвуки и еретические учения.

В романской пластике встречаются сочетания элементов возвышенного и повседневного, героического и комически-гротескного. В тимпане собора в Отене (1130—1140) (илл. 78) в сцене Страшного суда рядом с грозным величественным образом Христа изображен почти гротескно-комедийный эпизод взвешивания добрых и злых дел умерших, сопровождающийся плутовством дьявола и ангела, причем дьявол дан одновременно страшным, безобразным и смешным. В недрах бургундской школы рождаются и более человечные, поэтично-прекрасные образы. К ним относится Ева (собор в Отене) (илл. 79), целомудренная, не ведающая зла, наивно срывающая плод запретного древа познания. Ее тело исполнено пластической гибкости, движения плавны и текучи.

Романская скульптура достигает вершин к середине 12 в. В школе ваятелей провинции Иль де Франс (северо-восток Франции) синтезируется все лучшее, что было создано французскими мастерами этого периода. Единство и стройность замысла, просветленная гармоничность образов отличают скульптуру западного портала собора Нотр Дам в Шартре (илл. 80). Образ «Христа во славе» исполнен сосредоточенности и сердечной мягкости. Тонкая моделировка сообщает одухотворенность лицам пророков и предков Христа. Скульптура отделяется от стены, приобретает округлость. В столбообразных фигурах Шартрского собора еще много архаичного и наивного, но легкое движение вверх, пронизывающее вытянутые фигуры, предвосхищает скульптуру готики.

ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО (конец 12—14 век)

Готическое искусство представляет следующую после романского стиля ступень развития. Название это условно. Оно было синонимом варварства в представлении историков Возрождения, которые впервые применили этот термин, характеризуя искусство средних веков в целом, не видя в нем его ценных сторон.

Готика — более зрелый стиль искусства средневековья, чем романский. Религиозное по форме готическое искусство более чутко, чем романское, к жизни, природе и человеку. Оно включает в свой круг всю сумму средневековых знаний, сложных и противоречивых представлений и

переживаний. В мечтательности и взволнованности образов готики, в патетическом взлете духовных порывов, в неутомимых исканиях ее мастеров ощущаются новые веяния — пробуждение разума и чувств, страстные стремления к прекрасному.

Повышенная одухотворенность готического искусства, нарастающий интерес к человеческим чувствам, к остроиндивидуальному, к красоте реального мира подготовили расцвет искусства Возрождения. Энгельс сравнивал готическую архитектуру с утренней зарей[1]. Эта образная характеристика может быть отнесена и ко всему готическому искусству.

Готическое искусство — искусство цветущих торговых и ремесленных городов-коммун, добившихся известной независимости внутри феодального мира. Оно было вызвано новыми условиями общественной жизни Европы — высоким подъемом производительных сил, разрастающимся пламенем грандиозных крестьянских войн и победой к началу 13 в. коммунальных революций. В некоторых странах королевская власть, опирающаяся на союз с городами, возвышается над силами феодальной раздробленности.

Религия оставалась по-прежнему основной формой миросозерцания, и церковь продолжала оказывать свое влияние на искусство. Однако потребности жизни торгово-ремесленных городов рождают стремления к знанию и непрестанным исканиям. С образованием городских и церковных школ влияние монастырей на массы стало ослабевать. В Болонье, Оксфорде, Париже возникают центры науки — университеты. Они становятся ареной религиозных диспутов, очагами вольнодумства. В рамках схоластики возникают еретические учения, вызванные новым восприятием жизни горожан, ростом критического мышления. В схоластику проникает интерес к опытному познанию, ярко проявившийся в деятельности Роджера Бэкона. В конце 12 и в 13 в. распространяются близкие материализму взгляды арабских философов Аверроэса и Авиценны. Делаются попытки примирения христианских догматов и наблюдений действительности. Реальный мир уже не отрицается полностью, его рассматривают как творение божества. Трагическая безысходность, которую внушала людям церковь, сменяется более светлым и радостным восприятием мира. Нравы смягчаются. Вместе с тем растет самосознание народа. В ходе борьбы в разгаре жакерий и восстаний ремесленников выдвигаются требования братства и равенства, лаконично выразившиеся в кратком изречении: «Когда Адам пахал, а Ева пряла, кто был тогда дворянином?»

В придворной рыцарской среде 13—14 вв. рождается светское, глубоко личное отношение к миру. Наряду с эпосом и рыцарским романом расцветает любовная лирика трубадуров, в поэзию проникают индивидуальные чувства. Развивается городская литература, склонная к ярким картинам обыденной жизни. В музыке на смену унисону (одноголосью) приходит многоголосье. В мощных хоровых гимнах городская община непосредственно выражала свои чувства, в мистериях деревенские жители и цеховые ремесленники разыгрывали сцены из священного писания. Возникают комические театральные жанры; на площадях представляются фарсы, высмеивающие духовенство, устраиваются нечестивые маскарады.

В средневековых городах второй половины 12—13 вв. зародились новые формы архитектуры и изобразительного искусства, в которых сочетались мистика и рационализм, идеальные порывы и острая наблюдательность, догматизм и искреннее живое чувство.

Между романским и готическим стилем трудно провести четкую границу. 12 в.— время расцвета романского стиля; вместе с тем во второй

---

[1] См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 1, т. II, стр. 63.

половине его появляются новые формы, положившие начало готике (ранняя готика). Готический стиль в Западной Европе достигает вершин (высокая готика) в 13 в. Распад стиля (пламенеющая готика) захватывает 14 и 15 вв.

В разных странах готический стиль имеет свои вариации, но они не уничтожают его общности и внутреннего единства. Во Франции — на родине готики — произведения этого стиля характеризуются ясностью пропорций, чувством меры, четкостью, изяществом форм. В Англии они отличаются тяжеловесностью, перегруженностью композиционных линий, сложностью и богатством архитектурного декора. В Германии готика получает более отвлеченный, мистический, но страстный по выражению характер. В Испании готические формы обогащаются элементами мусульманского искусства, привнесенного арабами. В Италию, где расцвет городов к концу 13 в. создает благоприятную почву для возникновения культуры Проторенессанса, проникают лишь отдельные элементы готики, не нарушающие принципов романской архитектуры. Но в 14 в. готика распространяется в Италии повсеместно.

Архитектура

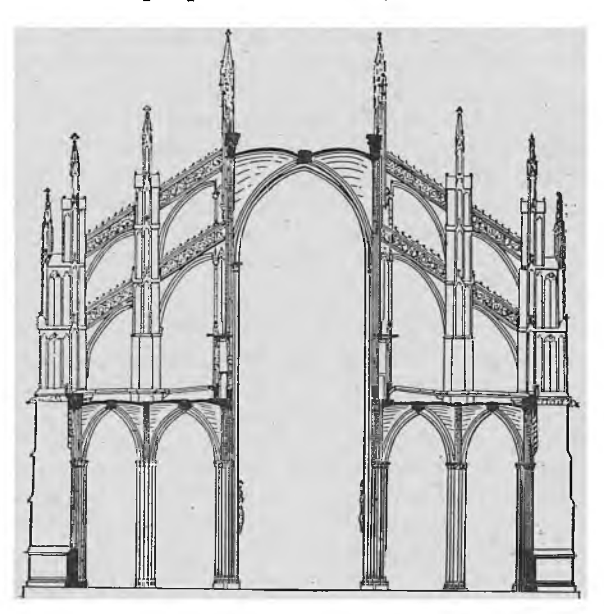
Архитектурный облик западноевропейского вольного города, который Маркс называл блестящей страницей средневековья [1], надолго определился готическими сооружениями — соборами, ратушами, биржами, крытыми рынками, больницами, жилыми домами, сосредоточенными около площади, к которой сбегались тесные кривые улочки кожевников, красильщиков, плотников, ткачей и т. д. Строительство осуществлялось теперь не только церковью, монастырями и частными лицами, но и общиной (организованными в цехи профессионалами ремесленниками и архитекторами). Между строительными артелями, странствующими из города в город, существовали связи, обмен опытом, знаниями. Самые значительные сооружения, и прежде всего соборы, возводились на средства горожан. Часто над созданием одного памятника трудились многие поколения. Грандиозные готические соборы резко отличались от монастырских церквей романского стиля. Они были вместительны, высоки, нарядно декорированы. Их формы поражали динамичностью, легкостью и живописностью. Стройный силуэт собора с острыми шпилями и башнями определял характер городского пейзажа. Вслед за собором устремлялись вверх жилые постройки, в них увеличивалось количество этажей, вытягивались вверх двускатные щипцовые (остроконечные) крыши. Замкнутый кольцом крепостных стен, город развивался вверх. Предназначенный для многочисленной толпы мирян, собор был главным общественным центром города. Помимо богослужений здесь устраивались городские собрания, протекали диспуты, читались университетские лекции, разыгрывались мистерии.

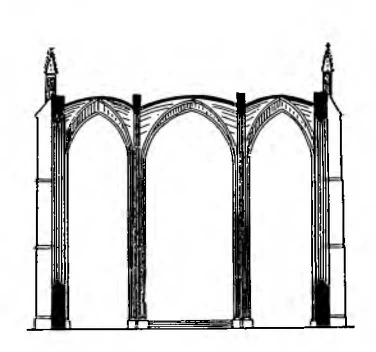
В замысле собора проявились не только новые идеи религии, но и возросшее сплочение и могущество горожан. Подчеркнутое устремление всех форм постройки вверх было порождено идеалистическим «стремлением души к небу» и одновременно рациональными соображениями, вызванными теснотой городской застройки. Башни собора выполняли функции дозорной башни и пожарной вышки. Иногда они увенчивались фигурой петуха — символа бдительности. Для организации просторных интерьеров, с развивающимся ввысь и вглубь пространством, в соборе была применена новая конструктивная система свода, сложная и логичная, свидетельствовавшая об огромном прогрессе мысли, техники.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 23, стр. 728.

Готический собор, по сравнению с романским,— новая ступень в развитии базиликального типа постройки. Главное его отличие — устойчивая каркасная система, в которой всю конструктивную роль выполняют стрельчатые своды, прорезанные сетью выступающих ребер-нервюр (выложенных из камня), внутренние (колонны, столбы) и внешние (контрфорсы) опоры. Усилия зодчих были направлены к тому, чтобы выделить и укрепить основной несущий скелет здания и до предела облегчить сводчатые перекрытия. С этой целью было изменено распределение сил тяжести





Поперечный разрез готического собора

и распора, присущих каждому своду. Главный неф делился теперь на ряд прямоугольных в плане отрезков. Каждый из них перекрывался перекрещивающимися стрельчатыми арками. Форма стрельчатой арки уменьшала распор свода. Облегчению его веса способствовала сеть нервюр, расчленяющая свод на небольшие отрезки, заполненные более тонкими, чем прежде, оболочками свода.

Снизу нагрузку нервюрного свода принимали мощные столбы. На каждый столб приходилось несколько нервюр, сходящихся в пучок; их тяжесть принимали на себя служебные колонки, окружающие столб. Большая часть бокового распора и часть его вертикального давления переносились на вынесенные наружу контрфорсы — столбы-пилоны с помощью аркбутанов (открытых опорных полуарок). Аркбутаны перебрасывались через крыши боковых нефов к основанию сводов центрального нефа.

Все это дало возможность перекрывать широкие пролеты и различные по форме отрезки пространства, как и поднять свод на большую высоту. Храм наполнился светом. Стена, освобожденная от опорных функций, прорезывалась большими стрельчатыми окнами, нишами, галереями, порталами, облегчающими ее массу и как бы открывающими интерьер храма в окружающее пространство.

Характерная черта готической архитектуры — арка стрельчатой формы. Она определяет во многом внутренний и внешний облик готических зданий. Многократно повторяясь в рисунке свода, окон, порталов, галерей, она своими динамичными очертаниями усиливает легкость и энергию архитектурных форм.

Сильное впечатление готический собор производит внутри. Его интерьер становится просторным, светлым, рассчитанным на многолюдную тол-

пу. Границы между трансептом и продольным пространством нефов почти стираются. Обширное пространство храма становится слитным и легко обозримым, динамичным, рождающим бесконечную смену зрительных впечатлений. Пространство стремительно развивается в глубину — к алтарю, хору, озаренному светом, возносится вверх под сень легких сводов. Туда ведет взор движение всех линий, столбов, нервюр, колонок, стрельчатых арок. Льющиеся сверху, из окон с цветными стеклами, потоки разноцветного света смешиваются в пространстве, играют на пучках колонн. В праздничные дни собор представлял особо торжественное зрелище: голоса поющих детей и звуки органа наполняли пространство и порождали мистическую устремленность. Они уносили в некий одухотворенный мир и в то же время подымали человека над обыденным к возвышенному, совершенному.

Значительно изменился и внешний вид собора. Храм как бы обращается к площади. В нем возрастает роль фасада, на который переносятся монументальные, богато украшенные порталы. Высокие, легкие башни, многочисленные вертикальные тяги и шпили, стрельчатые формы окон и порталов с вимпергами (остроконечными завершениями над окнами и порталами) рождали впечатление неудержимого движения вверх и превращали собор «в симфонию света и тени» (Роден). Сложная система скульптурного декора превращает каменную стену в подобие кружева, контуры становятся воздушными, точно растворяющимися в окружающей среде. Здание утрачивает материальность, однако это не лишает его впечатления монументальности, ибо детали подчинены четкой и строгой конструкции.

Франция. Классическое выражение готический стиль получил во Франции — родине готических соборов. В 12—14 вв. происходит объединение французских земель, формируется государство, закладывается основа национальной культуры. Первые памятники французской готики возникли в провинции Иль-де-Франс, центре королевских владений. Они сохраняют черты романской архитектуры: массивность гладких стен, грузность башен, четкость композиций, монументальную простоту форм, скупость декора.

Величайшее сооружение ранней готики — собор Парижской богоматери (Нотр Дам де Пари, заложен в 1163 г.; в отдельных частях достраивался до середины 13 в.; венец капелл — в 14 в.) (илл. 81—82). В плане — это пятинефная базилика со слабо выступающим трансептом. Западный фасад гармоничен в своих пропорциях и равновесии форм. В его композиции еще сохраняются спокойные горизонтальные членения. Три перспективно углубленных портала выявляют толщу цокольного этажа, подчеркивая устойчивость сооружения. По всей ширине фасада проходит так называемая «галерея королей». Окно-роза, расположенное под глубокой полуциркульной аркой, отмечает центральный неф и высоту свода. Фланкирующие ее стрельчатые окна освещают залы первого этажа башен. Над всем этим господствует украшенный резной листвой карниз. Построенная на постепенном облегчении форм, композиция фасада завершается двумя башнями, соединенными ажурной галереей. Все проемы портала, окон, арок варьируют форму стрельчатой арки, несколько пологую в нижнем поясе и заостренную наверху, что сообщает всему фасаду медленное движение вверх.

Период зрелой готики отмечен дальнейшим совершенством каркасной конструкции, обилием скульптуры и витражей. Реймский собор (заложен в 1210 г.; закончен в начале 14 в.) — воплощение национального творческого гения Франции, место коронования французских королей (илл. 83, 84, 86). Он воспринимался народом как символ национального объединения. Гигантский храм в 150 *м* длины с высокими восьмидесятиметровыми башнями — одно из самых цельных созданий готики, замечательное воплощение синтеза архитектуры и скульптуры.

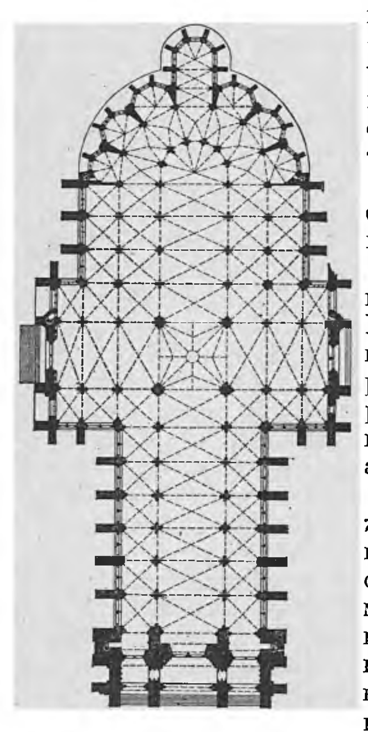
9-3568

По сравнению с собором Парижской богоматери все формы западного фасада Реймского собора стройнее; пропорции фиалов, окон портала удлиняются, стрельчатые арки заостряются. Неудержимый поток линий и масс, устремленных вверх, лишь слегка задерживается горизонтальными членениями. Основная тема выражена в энергии нарастающего ввысь движения гигантских стрельчатых порталов и примыкающих к ним контрфорсов. Порталы перекрыты пятью остроконечными вимпергами, украшенными резьбой. Средний портал выше и шире, острие его вимперга, нарушая горизонталь карниза, направляет взор ввысь. Бесчисленные детали конструкции, движение вертикальных тяг, аркбутанов, пинаклей (островерхие башенки), стрельчатых арок, колонок, контрфорсов, шпилей повторяют в следующих ярусах в разных вариациях и ритмах основную тему, как бы уподобляясь многоголосому хору. Движение замедляется, успокаивается в центре второго этажа огромной «розой» и стремительно нарастает в боковых частях в фиалах, острых стрельчатых арках галерей, завершаясь мощным взлетом башен. Переходы между отдельными формами, ярусами смягчаются игрой живописной светотени, не уничтожающей, однако, строгости архитектонического решения. Множество скульптур собора перекликается с шумной городской толпой площади. Фигуры святых то выступают стройными рядами, образуя фризы, то собираются в группы, то стоят в одиночку на фоне порталов или в нишах, как бы встречая посетителей и беседуя с ними. Движение фигур сплетается в орнаментальные ряды, подчиняется основным архитектурным линиям. Архитектурно-скульптурные декорации собора пронизаны единым ритмом и воспринимаются как завершенное целое, как некий идеальный мир, как выражение высшего порядка.

Большой высотой (40 *м*) и протяженностью (145 *м*) центрального нефа поражает интерьер Амьенского собора (заложен в 1220 г., закончен в 14—15 вв.). Нефы, трансепт и хор стали менее самостоятельными частями, подчинившись общему единству. В Амьенском соборе появляются черты переходного характера готики к ее позднему этапу — пламенеющей готике. Классическое равновесие пропорций нарушается, утрачивается соразмерность частей; перегруженность фасада декоративными элементами нарушает конструктивную ясность форм.

Во второй половине 13—14 вв. еще продолжают достраивать начатые соборы, но типичным становится строительство небольших капелл по заказу гильдий или частных лиц.

Одним из чудесных созданий французской готики является двухэтажная королевская капелла — Сент Шапель (1243—1248), выстроенная в Париже при Людовике IX. В ее верхней церкви стены полностью заменены высокими (15 *м*) окнами, заполняющими простенки между тонкими опорами сводов. Изумительный эффект в этом хрупком здании создают витражи, сияющие чистыми звучными красками. Западный фасад украшен прорезывающей его во всю ширину розой. К этому же времени относится аббатство Мон Сен Мишель (илл. 89).



Собор Нотр Дам в Амьене. План

Германия. Готический стиль в Германии развивается на основе художественного опыта французов. Однако немецкое искусство не обладает цельностью и единством французской готики. Драматизм, экспрессивность, отличающие немецкую готику, сочетаются в архитектуре с сохраняющимися романскими традициями. Планы соборов просты, большей частью в них отсутствуют обходной хор и венец капелл. Во внешнем облике здания присущая готике устремленность вверх получает предельное выражение. Часто встречается тип однобашенного собора, напоминающего гигантский кристалл, шпиль которого гордо врезается в небо. Наружные формы строги, свободны от резного и скульптурного декора. В Фрейбургском соборе (ок. 1200 г.— конец 15 в.) (илл. 85) с мощной башней фасада,

завершающейся ажурным шатром из каменных брусьев, интерьер с невысоким средним и широкими боковыми нефами производит мрачное впечатление. Грандиозный пятинефный Кельнский собор (1248—1880) построен по типу Амьенского. Легкие башни с остроконечными крышами на западном фасаде, необычайно высокий средний неф и изящный архитектурный декор всех деталей конструкции характеризуют его внешний облик. Замена розы стрельчатым окном повышает стремительность движения. Кельнский собор отличается сухостью форм. Западная часть его была закончена лишь в 19 в.

В эпоху готики в искусстве возросло значение светской архитектуры, частной, дворцовой и общественной. Развитая политическая жизнь и растущее самосознание горожан получили отражение в строительстве монументальных ратуш.

Италия. Особенно богата памятниками светской архитектуры Италия. Своеобразный облик центральной площади святого Марка в Венеции во многом определяет обширный по размерам Дворец дожей (правителей республики; 14—15 вв.) (илл. 91), поражающий великолепием. Это яркий образец венецианской готики, воспринявшей не конструктивность, а декоративность этого стиля. Фасад его необычен по композиции: нижний ярус дворца опоясывает беломраморная колоннада с переплетающимися стрельчатыми арками. Огромное здание точно вдавливает приземистые колонны в землю. Сплошная открытая лоджия с килевидными арками, с более тонкими, но часто расположенными колоннами образует второй этаж, отличающийся изяществом и легкостью. Над мраморным кружевом резьбы возвышается мерцающая и вибрирующая на солнце розовая стена третьего этажа с редко расположенными стрельчатыми окнами. Вся плоскость этой части стены покрыта геометрическим белым орнаментом. Розово-жемчужный издали, дворец вблизи восхищает звучностью декоративного решения, облегчающего формы. Архитектура Венеции сочетает строгую пышность Византии с восточной и готической декоративностью, монументальность со светской жизнерадостностью.

Черты крепостной романской архитектуры сохраняет грандиозный Палаццо делла Синьория (Веккьо, 1298—1314) во Флоренции. Трехэтажное здание, сложенное из грубо обтесанных квадров камня, воспринимается как единый замкнутый объем. Его суровый облик подчеркивают зубчатый силуэт и горделиво устремленная вверх грозная сторожевая башня. Сооруженный на месте разрушенного феодального замка, Палаццо Веккьо служил олицетворением могущества свободного города. В Палаццо Веккьо намечаются черты, которые получат развитие в архитектуре жилого дома, дворца эпохи Возрождения.

Скульптура

С готическим зодчеством неразрывно связано развитие пластики. Ей принадлежит первое место в изобразительном искусстве этого времени. Особенно богато украшался готический собор, который Виктор Гюго образно сравнивал с гигантской книгой. Главное место в его внешнем и внутреннем декоративном убранстве принадлежало статуе и рельефу. Композиционный и идейный замысел скульптурного декора был подчинен разработанной теологами программе. В храме — частице вселенной — стремились воплотить религиозную концепцию истории человечества с ее возвышенными и низменными сторонами. Тысячи статуй и рельефов выполнялись в мастерских при соборах. В их создании часто принимали участие многие поколения художников и подмастерьев. Средоточием скульптурных композиций стали порталы, где большие по размеру статуи апостолов, пророков, святых следовали вереницами, как бы встречая посетителей. Тимпаны, арки порталов, промежутки между ними,

галереи верхних ярусов, ниши башенок, вимперги украшались рельефами и статуями. Множество мелких фигур и сцен размещалось в архивольтах, трансептах, на консолях, цоколях, постаментах, контрфорсах, крышах. Капители заплетались листьями и плодами, по выступам карнизов, ребрам башенок, аркбутанам стремительно пробегали полураспустившиеся листочки (крабы), шпили увенчивались цветком (крестоцвет). Резными ажурными узорами заполнялись переплеты окон.

Готическая скульптура была органической частью архитектуры собора. Принцип единения всех видов искусств, их подчинения архитектуре нашел яркое и полное воплощение в готике. Статуи сохраняют связь со стеной, с опорой. Удлиненные пропорции фигур подчеркивают вертикальные членения архитектуры. Размеры их находились в точном соотношении с архитектурными формами. Скульптура, однако, живет и самостоятельной жизнью — готика продолжает начатое романскими ваятелями обособление человеческого образа от общего убранства. Усиливается роль круглой пластики. Статуи, ставшие округлыми, отделяются от стены, часто помещаются в нишах на отдельных постаментах. Легкие изгибы, повороты в торсах, перенесение тяжести тела на одну ногу, характерные позы и жесты наполняют фигуры движением, которое несколько нарушает вертикальный архитектурный ритм собора. В характеристике святых появляются человечность, мягкость. Их образы становятся остроиндивидуальными, конкретными, возвышенное сочетается в них с житейским. Лица оживляются мыслью или переживаниями, они обращены к окружающим и друг к другу, как бы беседуют между собой, полны душевного единения. Возрождая пластические завоевания греков (профильное изображение лица и трехчетвертной поворот фигуры), готические мастера идут самостоятельным путем. Их отношение к окружающему миру носит более личный, эмоциональный характер, они следуют непосредственному наблюдению, обращаются к единичному, к неповторимым чертам, обогащают пластику множеством жизненных деталей. В выразительности готической скульптуры большую роль играет линия, ее динамичный ритм. Он одухотворяет фигуры, объединяет их с архитектурой.

Расцвет скульптуры начинается на рубеже 12—13 вв. во Франции. Простота и изящество форм, плавность и чистота контуров, ясность пропорций, сдержанные жесты служат выражением нравственной силы, духовного совершенства, возвышенных помыслов. Готические мадонны — воплощение прекрасной женственности, моральной чистоты; сильные апостолы полны несокрушимого мужества, благородных порывов. Готический художник овладевает выражением тонких душевных движений. Он передает радость и тревогу, сострадание, гнев, страстную взволнованность, томительное раздумье. Стремление к самоанализу, к воспроизведению облика своего современника — характерная черта готического искусства.

Появляются группы, объединенные драматическим действием, разнообразные по композициям. Художник заставляет женщин рыдать над гробом Спасителя, ангелов ликовать, апостолов в «Тайной вечере» волноваться, грешников мучиться. Огромная выразительность заключена в драпировках одежд, подчеркивающих пластичность и гибкость человеческого тела. Складки приобретают естественную тяжесть; глубоко западая, они порождают богатую игру света и тени, уподобляются то каннелюрам колонн, то образуют напряженные изломы, то струятся нервными потоками, то ниспадают бурными свободными каскадами, как бы вторя человеческим переживаниям. Часто сквозь тонкую одежду просвечивает тело, красоту которого начинают признавать и чувствовать и поэты и скульпторы этого времени.

Комплекс изображений, размещенных на фасадах собора, выражал религиозное миропонимание эпохи, обобщал систему богословских идей и представлений о мире, выработанных церковью.

Становление готической скульптуры связано со строительством Шартрского, Реймского и Амьенского соборов, насчитывающих до двух тысяч скульптурных произведений. Среди реймских статуй выделяются мощные фигуры двух женщин, задрапированных в длинные одежды. Это Мария и Елизавета (илл. 87). Каждая из них имеет самостоятельное пластическое значение и поставлена на отдельный постамент, в то же время они внутренне объединены. Чуть повернувшиеся друг к другу, женщины погружены в глубокое раздумье. Юная Мария, ожидающая рождения Христа, точно прислушивается к пробуждению новой жизни. Духовное волнение выражено не в ее спокойных прекрасных чертах, но в сложном движении корпуса, в трепетной вибрации драпировок одежд, гибких извилистых линиях контуров. Марии с ее внутренней просветленностью и духовным подъемом противопоставлен образ пожилой Елизаветы, поникшей, с осунувшимся, изборожденным морщинами лицом, исполненным трагического предчувствия. Созданные реймскими мастерами, образы привлекают нравственной силой, высотой душевных порывов и в то же время жизненной простотой и характерностью. Задумчива Анна с тонкими чертами лица, искрящийся галльский ум и пылкость темперамента сквозят в насмешливом святом Иосифе. Выразительны отдельные детали: острый задорный взгляд, франтовато закрученные усы, буйно вьющаяся шевелюра, кудрявая бородка, стремительный поворот головы к собеседнику. Энергичная светотеневая моделировка усиливает резкость черт и живость выражения. Широкие линии, обобщающие формы, придают им монументальность.

Изменяется трактовка традиционных образов. В статуе дается образ Христа, доброго и вместе с тем мужественного человека, покровительствующего людям и страдающего за них. В «Благословляющем Христе» (Амьенский собор) его черты отмечены печатью нравственной, земной красоты. Спокойный и вместе с тем повелительный жест руки точно останавливает зрителя, призывая к исполнению долга, к достойной чистой жизни. Спокойные, широкие линии, обобщая верхнюю часть фигуры, подчеркивают сдержанное благородство его образа; каскад драпировки одежды, устремляясь вверх, акцентирует выразительность жеста. Изображаются сцены из земной жизни Христа, в которых обнаруживается близость его к страдающему человечеству. Таков образ «Христа-странника» (Реймский собор), самоуглубленного, скорбного, примирившегося с судьбой. В народной среде особенно любим образ Мадонны с младенцем на руках, воплощающий девичью чистоту и материнскую нежность. Ей часто посвящаются порталы. Она изображается с гибким станом, с нежно склоненной к младенцу головой, грациозно улыбающейся, с полузакрытыми глазами. Женственное очарование и мягкость отмечают «Золоченую мадонну» южного фасада Амьенского собора (ок. 1270—1288). Широкие изогнутые линии, идущие от бедра к ступне, уже заметные в реймских статуях, развиваются здесь в движение, полное благородного ритма. Плавная линия выявляет изящество изгиба торса, бедра и колен.

Две женские статуи Страсбургского собора (30-е гг. 13 в.) привлекают духовной чистотой, грацией, изяществом стройных пропорций. Одна из них символизирует торжествующую Церковь, другая — побежденную Синагогу. Церковь, с открытым властным взглядом, с гордой осанкой, оттененной спокойным плавным ритмом складок одежд, дана как положительный образ. Роняющая разорванные скрижали Завета, Синагога с завязанными глазами — трагична. Печально поникшая голова, сложное спиралевидное движение гибкого тела, неожиданно

резкий надлом копья выражают ее душевное смятение, неустойчивость. Обращают внимание меткие наблюдения художника, стремление воспроизвести конкретные детали. Сквозь повязку на лице Синагоги просвечивают очертания глаз, через тонкую ткань, покрывающую руку Церкви, проступают ее изящные формы.

В мир возвышенных образов готической скульптуры часто включаются бытовые мотивы: гротескные фигуры монахов, жанровые фигуры мясников, аптекарей, сборщиков винограда, торговцев. Тонкий юмор царит в сценах Страшного суда, утративших суровый характер. Среди уродливых грешников часто находятся короли, монахи и богачи. Изображаются «Каменные календари» (Амьенский собор), повествующие о характерных для каждого месяца работах и занятиях крестьян.

В Германии скульптура была менее развита. Более тяжеловесная в своих формах, чем французская, она захватывает силой драматических образов. Индивидуализация характера и чувств рождает почти портретность Елизаветы Бамбергского собора (1230—1240), с суровыми напряженными чертами волевого лица, с мрачно взволнованным взором. Резкие угловатые формы, беспокойные ломаные складки одежд обостряют драматизм образа.

В Германии рано появляются конные изображения. Бамбергский всадник (илл. 88) — воплощение мужества и рыцарской энергии.

Немецкая готика сыграла важную роль в развитии портретной скульптуры. В статуе маркграфа Эккехарда Наумбургского собора (середина 13 в.) (илл. 90) дан типичный образ властного, грубого рыцаря с чувственным надменным лицом. Хрупкость и лиричность отличают его супругу Уту — меланхоличную, внутренне сосредоточенную, с неповторимо индивидуальной выразительностью как бы внезапно запечатленных движений.

Живопись

Важную роль в декоративном оформлении интерьера готического собора играли витражи. Огромные поверхности окон заполняли витражи композиции, которые воспроизводили традиционные религиозные сюжеты, исторические события, сцены труда, литературные сюжеты. Каждое окно состояло из серии фигурных композиций, заключенных в медальоны. Техника витража, позволяющая сочетать цветовое и световое начала живописи, сообщала этим композициям особую эмоциональность. Алые, желтые, зеленые, голубые стекла, вырезанные соответственно контуру рисунка, горели как драгоценные самоцветы, преображая весь интерьер храма. Готическое цветовое стекло создало новые эстетические ценности — дало краске наивысшую звучность чистого цвета. Создавая атмосферу окрашенной воздушной среды, витраж воспринимался как источник света. Лучшие готические витражи находятся в соборах Шартра (Богоматерь с младенцем), Парижа, Буржа.

В середине 13 в. в красочную гамму вводят сложные цвета, которые образуются путем дублирования стекол (Сент Шапель, 1250). Контуры рисунка по стеклу наносились коричневой эмалевой краской, формы носили плоскостной характер.

Высокого расцвета достигает во Франции 13—14 вв. искусство миниатюры, в которой проявляется светское начало. В иллюстрации, звучные по чистым краскам, включаются реалистические детали, наряду с растительной орнаментикой — религиозные и бытовые сцены (Жан Пюссель).

Готическое искусство — важное звено в общем процессе культуры; произведения готики, полные одухотворенности, величия, обладают неповторимым эстетическим обаянием. Реалистические завоевания готики подготовляют переход к искусству эпохи Возрождения.

ИСКУССТВО СТРАН БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА

Важная роль в создании средневековой культуры принадлежит народам Ближнего и Среднего Востока[1]. Наряду с Византией арабские страны, Иран и Средняя Азия явились непосредственными преемниками и хранителями достижений античной культуры. Наука, литература и искусство, созданные народами Ближнего и Среднего Востока, оказали большое воздействие на многие страны, в том числе и на Западную Европу.

ИСКУССТВО СТРАН БЛИЖНЕГО ВОСТОКА

Развитие средневековой художественной культуры в странах Ближнего Востока в значительной степени связано с арабской культурой.

Арабский халифат

(7 век—первая половина 10 века)

Арабы с древних времен жили в обширной стране, которая занимала весь Аравийский полуостров и в большей своей части состояла из пустынь и сухих степей. Основной массой населения были кочевники. Стремление их к захвату новых земель и торговых путей способствовало объединению родовой аристократией отдельных арабских племен. В начале 7 в. средством политического объединения арабов стала новая религия — ислам, провозгласившая культ бога Аллаха. Основателем ее был пророк Мухаммед, его последователи назывались по-арабски «муслимами» («покорные богу»), откуда и произошло название мусульман. Первоначальным местопребыванием Мухаммеда и его преемников — халифов (отсюда название государства — халифат) были аравийские города Медина и Мекка, где в древнем храме Кааба хранился «Черный камень» (вероятно, метеорит)— мусульманское святилище. В 7 в. арабы завоевали Палестину, Сирию, Месопотамию, Египет и Иран, а в начале 8 в. они присоединили гигантскую территорию, включавшую на западе — Пиренейский полуостров и всю Северную Африку и на востоке — Закавказье и Среднюю Азию до границ Индии. Так возникло обширное арабское государство — халифат, по размерам превосходивший Римскую империю во времена ее расцвета. В руках халифов оказались огромные земли и богатства. Однако существование халифата как политического объединения оказалось непрочным. Уже в течение 9 в. и первой половины 10 в. он начал распадаться на ряд самостоятельных феодальных государств.

Политический распад халифата отнюдь не означал экономического и культурного упадка входивших в его состав стран. Напротив, именно в это время арабское искусство вступило в пору высокого расцвета. Усвоив и переработав значительную часть культурного и художественного наследия покоренных народов, арабы и сами достигли больших успехов в области архитектуры, монументального архитектурного декора, орнаментального искусства и художественного ремесла.

Искусство каждой области арабского мира — Аравии, Ирака, Сирии, Палестины, Египта, Северной Африки, Южной Испании (в период существования там Кордовского халифата) — было крепко связано с местными традициями. Оно проходило свой длительный путь развития, обладало ярко выраженными особенностями. Черты глубокого своеобразия отличают искусство Сирии от искусства Ирака, памятники средневекового Египта от памятников Мавританской Испании и Северной Африки.

Однако сходство форм развития феодализма и тесные торговые и культурные связи породили черты общности в искусстве не только стран Ближ-

[1] В этом разделе наряду с зарубежным искусством Ближнего и Среднего Востока рассматривается искусство Средней Азии в связи с тем, что в средних художественных учебных заведениях нет курса «Истории искусств народов СССР».

него, но и Среднего Востока эпохи средневековья. Определенное воздействие на развитие средневекового искусства народов, исповедовавших ислам, оказала религия. Ислам запрещал изображать живые существа. Священная книга мусульман Коран никогда не иллюстрировалась и украшалась лишь орнаментом. Это ограничение, сформулированное в качестве религиозного закона, соблюдалось далеко не всегда и не всюду. И тем не менее оно наложило отпечаток на развитие отдельных видов искусства, среди которых главенствующую роль играла архитектура; высокого совершенства достигли прикладное искусство и миниатюра.

Архитектура

Уже с первых лет возникновения халифата большой размах получило гражданское и культовое строительство. Средневековые города арабского Востока, столица халифата Дамаск (Сирия), затем Багдад (Ирак), с 13 в. Каир (Египет) были центрами утонченной художественной культуры, огромными по тому времени городами, богато украшенными великолепными зданиями. Здесь возникли новые типы монументальных культовых и светских построек: мечети, вмещавшие тысячи молящихся, минареты — башни, с которых призывали верующих к молитве, медресе — здания мусульманских училищ, крытые рынки и караван-сараи, дворцы, укрепленные цитадели, окруженные крепостными стенами с воротами и башнями. Строительная техника породила особые конструкции из глины, кирпича и камня. Были созданы разнообразные формы арок — подковообразных и стрельчатых, изобретены особые системы сводчатых перекрытий.

Уже в 7 в. сложился тип арабской мечети, которую называют колонной. Внешний вид мечети напоминает крепость, окруженную глухими гладкими стенами, с минаретом в виде мощной башни. Основным ядром композиции является открытый квадратный или прямоугольный двор, обнесенный галереей с арками. К одной из сторон этого двора, которая ориентирована в сторону священного города мусульман Мекки, примыкает глубокий, в несколько нефов, колонный молитвенный зал. Богато украшенная ниша — михраб, расположенная в стене, точно обозначает направление к Мекке. В отличие от христианской базилики в колонном зале нет центральной оси, которая направляла бы движение молящихся к святилищу. Скорее наоборот, войдя под своды мечети, нужно остановиться, чтобы охватить взглядом уходящие во все стороны ряды колонн, расположенные поперек движения к михрабу. Создается впечатление грандиозного и сложного пространства, которое резко контрастирует с геометрически-четкой композицией огромного открытого двора.

В колонной мечети проявляется характерный для всего арабского искусства контраст сочетания логически-строгого, рассудочного мышления с прихотливой и изощренной фантазией, лаконичной простоты и необычайной усложненности.

К ранним памятникам арабского зодчества относится мечеть Омейядов в Дамаске (705—715). Она была перестроена из большой христианской базилики, в свою очередь воздвигнутой на месте античного храма Юпитера. Дамасская мечеть с ее высоким колонным залом, где просторно расставленные колонны с коринфскими капителями принадлежат более раннему (византийскому и, возможно, даже римскому) времени, является примером перевоплощения христианской базилики в мусульманское культовое здание. С большей последовательностью принципы арабской архитектуры решены в мечети Ибн Тулуна в Каире (876—879). В качестве опор здесь применены не колонны, а мощные прямоугольные столбы-пилоны с перекинутыми через них стрельчатыми арками. Этот архитектурный мотив — основной объединяющий элемент всей композиции мечети. Аркада охватывает огромное (92 × 92 *м*) пространство открытого

двора, а затем составляет пять нефов молитвенного зала, в котором создается многообразие точек зрения, сложная ритмическая игра пространства. Вместе с тем в сооружении нет переизбытка роскоши, всюду господствуют строгость и простота. Резной по стуку растительный орнамент, покрывающий архивольты арок и карнизы, прихотливый, подобный драгоценному украшению, не нарушает плоскостного характера крупных архитектурных форм.

Орнамент. В архитектуре, как и во всем искусстве Ближнего Востока, необычайно сильно проявилась декоративная фантазия строителей. Самое широкое применение получили различные декоративные формы. Например, сталактиты — декоративное заполнение сводов, ниш и карнизов в виде призматических форм, расположенных рядами, выступающими один над другим и похожих на разрезанные соты меда или на известковую накипь, которая образуется в пещерах от просачивания воды через почву (отсюда и само название). Этот красивый декоративный мотив, который применялся даже в капителях колонн, выглядел особенно эффектно благодаря яркой раскраске и позолоте. Исключительное место занял орнамент, украшавший поверхности фасадов и внутренних стен монументальных зданий. Художник заполнял плоскость сложнейшим переплетающимся узором — арабеской. Первоначально в нем преобладали растительные мотивы, позднее — геометрический орнамент, построенный на сочетании многоугольников и многолучевых звезд. Декором нередко служили изречения из Корана, начертанные строгим и изысканным арабским шрифтом. Каллиграфия на всем средневековом Востоке в те времена расценивалась как искусство, занимая в ряду других его видов почетное место. Поистине безграничной была фантазия мастеров — создателей бесчисленных комбинаций великолепного орнаментального узора, тончайшим кружевом покрывавших стены и своды зданий.

Прикладное искусство

С наибольшей выразительностью красота орнамента раскрылась в произведениях прикладного искусства, игравшего в художественной культуре всех народов средневекового Востока исключительно важную роль. Экономической базой для этого служило интенсивное развитие ремесла. В области прикладного искусства средневековые мастера Сирии, Ирака, Египта создали превосходные художественные произведения, и сейчас пленяющие неисчерпаемым декоративным воображением, безупречным вкусом и совершенным мастерством. Это керамические изделия, расписанные люстром, то есть особым красочным составом, который в результате вторичного восстановительного обжига придавал изделиям металлический золотистый отблеск различных оттенков, драгоценные ткани, от тончайших муслинов до тяжелой, затканной золотом парчи, резьба по дереву и слоновой кости, изделия из металла, поверхность которых покрыта чеканным, гравированным или инкрустированным орнаментом, художественное стекло тончайшей работы.

Северная Африка и Мавританская Испания

(8—15 века)

В 7—8 вв. страны Северной Африки — Тунис, Алжир, Марокко и Южная Испания — вошли в состав арабского халифата. Искусство этих стран получило название «мавританского». В античную эпоху «маврами» (от греческого слова «темный») называли коренное население древнего, расположенного в северо-западной части Африки государства — Мавритании. После того как в 711 г. арабо-берберские войска вторглись на Пиренейский полуостров, название «мавры» распространилось на них, а также и на всех мусульманских завоевателей, пришедших в Испанию из Северной Африки.

В 10 в. омейядские правители Испании приняли титул халифов. Кордовская держава, представляющая собой сильное государство восточного типа, вступила в эпоху расцвета. Мавританская Испания стала одной из самых богатых и культурных стран Европы. Иноземные путешественники восхищались красотой цветущей Кордовы.

Архитектура

Столица халифата насчитывала сотни мечетей, библиотек, учебных заведений. Великолепные мосты были перекинуты через реку Гвадалквивир, улицы были замощены, многочисленные фонтаны, питаемые большим водопроводом, освежали воздух. Окруженные тенистыми садами, дворцы халифа и знати утопали в роскоши.

Мировую славу заслужила столичная соборная мечеть (илл. 92). Она была заложена в Кордове в 785 г., но окончательно достроена в 10 в. Кордовская мечеть — особый вариант традиционной колонной мечети. Она представляет в плане прямоугольник (180 × 130 *м*). Лишь небольшая часть этой площади отведена под открытый двор, где у фонтана совершали омовения. Основное пространство занимает колоссальный зал, в котором расположено свыше восьмисот колонн, образующих девятнадцать нефов. Несущие двухъярусные аркады, колонны равномерными рядами заполняют интерьер. Внутреннее пространство делится на громадное число ячеек, каждую из которых образуют две колонны с аркой между ними. Кроме того, этот почти единственный архитектурный мотив как бы снова находит отклик в верхнем ярусе арок. Архитектура мечети подчинена четкой, точно разработанной конструктивной системе. И вместе с тем ее молитвенный зал справедливо сравнивают с густым, разросшимся лесом. Не имеющие баз, словно выросшие из пола, стволы невысоких колонн из разноцветного мрамора, яшмы, порфира похожи на стволы деревьев. От них, подобно переплетенным между собой ветвям, отходят в стороны подковообразные, выложенные из белых и красных камней арки. Человек, попав в полумрак колоннады, которая освещалась светом тысячи висящих серебряных лампад, ощущал себя как бы в нереальной, фантастической обстановке.

В конце 11 в. испанцы оттеснили арабов к югу, но вплоть до 1492 г. сохранился Гранадский эмират — последний оплот арабского владычества в Испании.

Главным архитектурным ансамблем Гранады был дворец Альгамбра, основная часть построек которого относится к 14 столетию. Дворец расположен на высоком холме. Он окружен крепостной стеной красного цвета (по-арабски «красная» — «ал-хамра»). Дворец поражает богатством интерьеров, предназначенных и для пышных приемов и для интимной жизни восточного властелина. Основные помещения группируются вокруг двух больших открытых дворов — Миртового и Львиного (илл. 93). Но планировка Альгамбры, в которой нет строгой симметрии, отличается свободой. Заполняющие дворы тонкие колонны кажутся расставленными произвольно. Сталактиты словно гигантские соты спускаются со сводов; на стенах, арках и карнизах развертываются сложные, построенные на сочетании голубого, красного и золотого, орнаментальные узоры. В убранстве интерьеров применены разноцветные мрамор и камень, раскрашенный алебастр, мозаика и люстровые керамические изделия. В архитектуру дворца органически включены вода и зелень. Бьющие из фонтанов сверкающие струи воды оживляют и дополняют вертикальный ритм колонн. Их отражение в зеркальной поверхности водоемов еще более усиливает впечатление легкости и хрупкости архитектурных форм.

Альгамбра переносит человека в мир волшебной восточной сказки, покоряет строгим спокойствием, внутренней гармонией и чувством меры.

Прикладное искусство

Прикладное искусство Испании называют обычно «испано-мавританским». Творчество безвестных народных мастеров, как арабов, так и испанцев, служило прекрасным примером плодотворного художественного общения средневековых культур Востока и Запада. Особый интерес представляют получившие мировую известность так называемые альгамбрские вазы, созданные во второй половине 14 в. в Малаге и, по-видимому, предназначенные для украшения гранадского дворца. Это массивные сосуды яйцевидной формы, сильно суженные книзу, с плоскими, несколько напоминающими крылья ручками. Поверхность ваз покрыта люстровым орнаментом в виде горизонтальных фризов. Мощная пластичность ясных округлых объемов сочетается в альгамбрских вазах с изяществом и мягкостью очертаний. К числу наиболее ранних и художественно-совершенных принадлежит так называемая ваза Фортуни, хранящаяся в ленинградском Эрмитаже. Широкую славу в 15 в. приобрели фаянсовые изделия из Валенсии с их звучным сочетанием темно-синего и золота.

ИСКУССТВО СТРАН СРЕДНЕГО ВОСТОКА

Важными центрами средневековой культуры были Средняя Азия и Иран. В эпоху феодализма (переход к которому начался в 5—6 столетиях нашей эры) народы Среднего Востока опирались в своем художественном развитии на самобытные традиции иранской, закавказской и среднеазиатской античности. Вторжение арабов в 7—8 вв., а затем тюрков в 11 в. и самое разрушительное — монголов в 13 столетии наложило свой отпечаток на культуру стран Среднего Востока. Одним из последствий арабского завоевания было повсеместное распространение ислама. Но, как и на Ближнем Востоке, архитектура и искусство стран, где в эпоху феодализма господствовало мусульманство, отражали представления человека о мире и окружающей жизни в неизмеримо более широких и правдивых формах, чем это делала религия.

Первоначально на Среднем Востоке культовые здания строились в форме арабской колонной мечети. Однако очень быстро появились свои, различные в отдельных странах и областях новые типы архитектурных сооружений. Одним из наиболее распространенных был тип четырехайванной постройки, развивающейся как в культовом (мечеть, медресе), так и гражданском зодчестве (дворец, караван-сарай). Четырехайванная постройка — это обычно большое сооружение с прямоугольным внутренним двором, с каждой стороны которого возвышается высокий стрельчатый айван — сводчатый зал, открытый с одной стороны во двор. Мощные пилоны айванов, поддерживающие арки, образуют величественные прямоугольные порталы. Самый крупный по размерам портал, украшенный по бокам стройными минаретами, возведен на главном фасаде здания.

Наряду с четырехайванной композицией распространение получили и простые портально-купольные постройки, сочетающие портал и замкнутый куб здания, перекрытый куполом.

Огромная роль принадлежала орнаменту, покрывавшему большие архитектурные плоскости. Первоначально орнамент, исполненный из кирпича и резных терракотовых плиток, был монохромным. Но с 12 в. стали применять облицовку из красочной керамической мозаики и ярко расписанных глазурью плиток. Архитектурный декор отличается обилием мотивов и форм растительного и геометрического узора, богатством ритма, звучностью цвета, где преобладали два тона — сине-голубой и терракотово-желтый. Это основные тона неба и земли городов Средней Азии, своеобразно претворенные в искусстве. Зодчие и орнаменталисты превосходно решали в своих лучших произведениях проблему синтеза архитектуры и полихромного узора.

Средняя Азия

(14—17 века)

Блестящего расцвета достигли в 14—15 вв. архитектура и искусство Средней Азии, которая с 1370-х гг. стала центром огромной империи Тимура. Жестокий и грозный завоеватель хотел, чтобы его столица Самарканд превосходила красотой и грандиозностью другие города мира. Здесь наряду с местными мастерами работали художники и строители, привезенные Тимуром из покоренных им стран — Ирана, Азербайджана, Афганистана, Ирака, Сирии, Индии.

Архитектура

Дошедшие до нашего времени монументальные здания Самарканда, воздвигнутые при Тимуре и его преемниках, принадлежат к замечательным памятникам мировой архитектуры эпохи средневековья. Среди них — комплекс усыпальниц (мавзолеев) духовенства и знати Шахи-Зинда (14— первая половина 15 в.) (илл. 96). Расположенные по крутому спуску холма, мавзолеи представляют собой небольшие портально-купольные сооружения, близкие по характеру, но не повторяющие целиком один другого. Ансамбль создает возвышенный поэтический образ. Архитектурный декор здесь доведен до совершенства. Бесчисленными переливами сверкают поливные изразцы голубых куполов и порталов, покрытых тончайшим и разнообразным узором. Сочетание простых архитектурных форм с изощренной декоративной фантазией придает ансамблю Шахи-Зинда неповторимое очарование.

Гордостью Самарканда была соборная мечеть, предназначенная для тысячи молящихся и получившая в народе имя Биби-ханым. Ее строительство было закончено в 1404 г. Тимур требовал, чтобы самаркандская мечеть превзошла величественностью все здания мира. В своем первоначальном облике она представляла сложный архитектурный ансамбль, включавший стройные минареты, портально-купольные здания, грандиозные входные порталы. Время не пощадило этот замечательный памятник зодчества. Но даже в руинах он оставляет неизгладимое впечатление. Главным зданием ансамбля, противостоящим входу, была мечеть с огромной аркой, поддерживаемой восьмигранными минаретами, и увенчанная бирюзовым, как бы сливающимся с небом куполом. Особой величественностью, гармоническим чувством пропорций отличался ее интерьер. Мечеть Биби-ханым — одна из самых грандиозных и прекрасных в мусульманском мире — свидетельствует о смелости замысла и вдохновенном мастерстве создавших ее зодчих.

Торжественно монументальна усыпальница Тимуридов — Гур-Эмир в Самарканде (начало 15 в.) (илл. 94). В этом здании господствуют простые архитектурные объемы: восьмигранное основание, цилиндрический барабан и огромный ребристый сине-голубой купол. Внутреннее убранство мавзолея чрезвычайно богато: стены облицованы мрамором, резным стуком, покрыты орнаментальными росписями, вокруг надгробий расположена ажурная мраморная ограда, резные деревянные двери отличаются тончайшей ювелирной работой. Строгой красотой выделяется надгробие Тимура, выполненное из темно-зеленого нефрита.

Зодчество Средней Азии конца 14 — начала 15 в. находилось в тесном взаимодействии с архитектурой соседних стран и оказало на нее большое влияние. В 15 в., несмотря на то, что империя Тимура распалась на ряд феодальных самостоятельных государств, культурно-художественные связи между народами Среднего Востока продолжали укрепляться. В первой половине 15 в. застройка Самарканда, Бухары и других городов Средней Азии была продолжена внуком Тимура Улугбеком, который был выдающимся ученым-астрономом своего времени.

На площади Регистан в Самарканде было воздвигнуто медресе Улугбека (1417—1420). Планировка медресе в значительной мере объяснялась

замкнутым характером высшего мусульманского учебного заведения, в котором студенты не только учились, но и жили. Открытый прямоугольный двор окружен двухэтажными зданиями, где расположены кельи для учащихся. Они выходят во двор открытыми лоджиями. В середине каждой стены высятся четыре айвана, служившие местом для занятий. Медресе Улугбека отличается стройностью пропорций, единством архитектурных форм и изысканной красотой мозаик, сохранивших более чем за пять веков своего существования всю прелесть и свежесть чистых красок.

Строительство продолжалось в Средней Азии и в последующие столетия. Значительные сооружения воздвигались в Бухаре в 16 в. В Самарканде в 17 столетии был создан знаменитый ансамбль площади Регистан (илл. 95). Величественный ансамбль господствует над низкой жилой застройкой окружающих улиц. Ансамбль состоит из трех медресе, расположенных симметрично на трех сторонах почти квадратной площади: с западной стороны находится уже упомянутое медресе Улугбека, с востока и юга — медресе Шир-дор и Тилля-кари, сооруженные двумя столетиями позже.

Фасады медресе расположены так, что объединяющая их площадь воспринимается как открытый с одной стороны грандиозный двор с тремя громадными порталами. Геометрически четкие объемы сопоставлены в ясном ритме. Массивность зданий уравновешивается свободным взлетом стрельчатых арок порталов, мощными вертикалями минаретов. В спокойном величии застыли архитектурные колоссы, стены которых, купола, пилоны и минареты сверкают под южным солнцем яркими красками изразцовых узоров и надписей.

Прикладное искусство

Прикладное искусство Средней Азии тесно связано с бытом народа. Издавна Средняя Азия славилась своими тканями и особенно коврами. Особой известностью пользуются туркменские ковры. Еще в 13 в. Марко Поло оценил их «как самые тонкие и красивые в мире». Для туркменских ковров типичны четкий и строгий узор в форме розеток и благородный густо-красный тон, который варьируется от тепло-карминного до темно-вишневых, почти черно-красных оттенков.

Высоким совершенством отличались изделия из керамики, резьба по дереву и чеканка по металлу.

Миниатюра

Исключительной высоты в странах Среднего Востока достигло искусство оформления книги. Все поражает здесь: и виртуозное мастерство каллиграфа-переписчика, и тончайшая орнаментальность заставок и титульных листов, и великолепные миниатюры. Искусство миниатюры отличается прежде всего необычайно изощренным чувством цвета. На плоскости листа фигуры и предметы расположены подобно красочному узору, образ строится на основе тончайшего линейного рисунка и сочетания звучных и чистых цветовых пятен. Искусство миниатюры как книжной иллюстрации было глубоко созвучно возвышенной и цветистой поэзии средневекового Востока. Художники запечатлевали подвиги легендарных героев, битвы, торжественные пиры, лирические сцены, воспевающие высокие чувства любви и верности.

В своем развитии миниатюра Среднего Востока проходила ряд этапов, в ее историю значительный вклад вносили живописные школы Ирана, Средней Азии, Азербайджана, Афганистана. Крупнейшим мастером миниатюры конца 15 — начала 16 в. был Камаладдин Бехзад, работавший в Герате и Тебризе.

Творчество Бехзада стало общим наследием ряда народов Среднего Востока, между художественными культурами которых существовала тесная взаимосвязь. Сохраняя условный язык, присущий искусству миниатюры, Бехзад вносил в свои произведения непосредственность живых наблюдений. Многообразие окружающей жизни он воплощал в своих работах с такой убедительностью, какой до него не удавалось достичь никому из восточных миниатюристов.

Достоверных работ Бехзада в настоящее время насчитывается около двадцати. Одно из его наиболее известных произведений — поэтичные и отличающиеся тонкой наблюдательностью иллюстрации к поэме Саади «Бустан» (1488, Каир, Египетская Национальная библиотека). Очень интересны иллюстрации к «Зафар-наме» («Книге побед Тимура»), повествующей о событиях реальной истории. Миниатюры изображают походы Тимура, торжественные приемы и строительство мечети (илл. 97).

То, что было завоевано Бехзадом — интерес к жизни и бытовым подробностям, широкий показ пейзажа и архитектурного интерьера, мастерство в передаче разнообразных движений, поз и жестов персонажей,— оказало влияние на развитие тебризской школы миниатюры 16 в. в Азербайджане. Но в этой школе преобладали условно-декоративные черты, присущие миниатюре как жанру живописи. Тебризские мастера словно вобрали в себя всю неиссякаемую щедрость красок. Их произведения необычайно эффектны по колориту, сложны по композиции.

Самым крупным представителем тебризской школы был Султан Мухаммед, автор нескольких иллюстраций к рукописи «Хамсе» Джами (конец 15 в., Лондон, Британский музей), ярко эмоциональных, проникнутых чувством красоты, упоения жизнью. В его творчестве реально увиденное претворялось в глубокопоэтический, преображенный фантазией художника образ.

Значение средневековой восточной миниатюры не исчерпывается ее высокими декоративными качествами. Весь ее художественный строй рождает чувственное, радостное ощущение земного бытия. Догмы ислама лишь косвенно воздействовали на миниатюру, которая по существу своему оставалась чисто светским искусством.

ИСКУССТВО ИНДИИ

Индийское, искусство яркое и самобытное, возникло в глубокой древности. Мифология, полная гиперболизации и безудержной фантастики, обусловила его характер. Сама цветущая природа Индии кажется овеянной духом древних легенд и преданий. Выветренные скалы под ослепительным солнцем представляются замками, созданными с незапамятных времен какими-то могучими гигантами; тропические леса, где скрывается множество ядовитых змей, диких зверей и редкостных птиц, кажутся полными тайн. Эта природа придала особенно яркий и сочный колорит древним сказаниям индийского народа о богах исполинах, царственных змеях, добрых и злых духах, населяющих каждое дерево, гору или реку. Их образы обрели свое бессмертие благодаря неистощимой фантазии безвестных в те времена художников и скульпторов, воплотивших в них поэтические представления о красоте земли, об ее таинственной силе.

Неразрывно связанные друг с другом, архитектура, скульптура и живопись донесли до позднейших времен в земных и чувственных, порой устрашающих образах все то легендарно-мифологическое мироощущение, которое составляло специфику образного мышления индийского народа на протяжении древности и средневековья.

Индийская культура — одна из древнейших; истоки ее восходят к 3 тысячелетию до н. э. В своем развитии она прошла ряд исторических этапов, соприкасаясь с культурами шумерийской и греческой в древности, Среднего Востока — в период средневековья. Созданное многочисленными племенами и народностями, населявшими огромную территорию, индийское искусство чрезвычайно обильно и многообразно по формам, тесно связано с народными ремеслами, с богатейшим миром народных сказочных образов.

Пути исторического развития Индии и ее культуры имели свою специфику. Средневековье здесь затянулось вплоть до середины 18 в. Как и дальневосточные государства, Индия не знала культуры, подобной культуре эпохи Возрождения в странах Европы. Однако в пору своего расцвета она создала прекрасные и самобытные образы искусства, внеся в мировую сокровищницу культуры еще одну грань художественно неповторимого постижения действительности. Недаром и по сей день Индия привлекает художников всего мира как страна благоуханных сказок и чудес, порожденных гением ее народа.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ИНДИИ

(3 тысячелетие до н. э.— 5 век н. э.)

Раскопки в Мохенджо-Даро (в Синде) и Хараппе (в Пенджабе) показали, что в 3—2 тысячелетиях до н. э. в Индии складывались классовые отношения; велась широкая торговля с другими странами, особенно с Египтом и Шумером, существовала письменность, высокого совершенства достигли ремесла. Были обнаружены развалины городов с широкими улицами, трехэтажными домами из обожженного кирпича, бассейнами и водостоками. Здесь же были найдены предметы бронзового литья, ювелирного искусства, красно-черной лощеной керамики и скульптуры. Тонко вырезанные печати-амулеты из стеатита изображают либо фантастические божества, связанные с культом плодородия, либо животных. Уже в эти далекие времена скульпторы овладели мастерством пластической моделировки человеческого тела, положив начало длительной традиции изображения человека в индийском искусстве.

В середине 2 тысячелетия до н. э. культура древних городов, расцветшая в долине Инда, была прервана мощным нашествием кочевых племен ариев, постепенно смешавшихся с коренным населением. Созданный в это время литературный памятник — «Веды» (Знание) в поэтической форме рассказывает о религии, жизни и быте племен, населявших страну. Все представления о жизни, ранние научные сведения обобщены в этом произведении, полном наивной жизнерадостности и еще чуждом религиозного аскетизма. В гимнах воспеваются боги, олицетворяющие силы природы: Индра — грозу, Агни — огонь, Сурья Митра и Савитару — солнце. В «Ведах» рассказывается о музыке и об архитектуре.

Селения индийских племен состояли из круглых в плане деревянных построек с полусферическим перекрытием и планировались так же, как и древнейшие города долины Инда.

В 1 тысячелетии до н. э. в Индии складываются крупные рабовладельческие государства, основным из которых было Магадха, владевшее почти всей долиной Ганга. Это время ознаменовалось подъемом экономики и культуры страны, в которой рабство не достигло развитых форм, свойственных античным государствам, из-за устойчивости первобытнообщинного уклада. Традиции в религии, литературе и искусстве Древний Индии также оказались необычайно прочными, сохранившимися на длительное время.

В новом государстве власть была захвачена жрецами-брахманами, а религия, получившая название брахманизм, отличалась от более ранних культов своим ярко выраженным классовым характером и утверж-

дала разделение людей на сословия — варны, высшим из которых была варна жрецов — брахманов, а наиболее бесправным варна слуг — шудр. Брахманы оттеснили старых богов и ввели новых: Брахму — созидателя мира, Вишну — бога солнца, Шиву — божества страшной разрушительной силы, Индру — покровителя царской власти, и множество других. Эти боги стали постоянными образами индийского искусства. Во второй половине 1 тысячелетия до н. э. были созданы крупнейшие литературные произведения Древней Индии — «Махабхарата» и «Рамаяна», куда вошли все мифы, легенды и сказания о жизни народа, богах и героях. Эти своды индийской мифологии на протяжении столетий вплоть до наших дней питали и питают индийское изобразительное искусство.

Искусство конца 1 тысячелетия до н. э.

Мощного расцвета в конце 1 тысячелетия до н. э. культура Индии достигла при династии Маурья (322—185 гг. до н. э.). После отражения натиска войск Александра Македонского почти вся территория современной Индии была объединена в одно государство, а торговые и культурные связи с Сирией, Египтом и другими странами приобрели широкий размах. От этого времени сохранились некоторые памятники индийской архитектуры и скульптуры, поскольку храмовые сооружения возводились уже из камня. Дворцы и дома строились из дерева. Особым великолепием отличался огромный деревянный дворец царя Ашоки, украшенный резьбой и инкрустациями.

При Ашоке государственной религией был объявлен буддизм, который получил широкое распространение в Индии, а затем и в других странах Востока, так как проповедовал всеобщее равенство людей, непротивление злу, смирение насилию, а за это обещал спасение в раю всем людям, независимо от сословий, и достижение «нирваны», то есть полного успокоения и освобождения от страданий. Буддизм легко приспособился к особенностям местных культов, приняв многих ранее существовавших индийских божеств в свой пантеон.

Архитектура и скульптура

Появление буддизма повлекло широкое строительство храмов, посвященных Будде. В этих сооружениях нашли отражение и ранее существовавшие архитектурные традиции и народная мифология, соединившаяся с легендами о жизни и перевоплощениях Будды. Сам образ Будды в ранних буддийских памятниках изображался только через ряд символов — колесо закона (знак момента его просветления), ланей, слушающих его проповедь, слонов, поклоняющихся дереву, под которым он предавался раздумьям, и т. д.

Основными буддийскими сооружениями были ступы — мемориальные памятники в честь деяний Будды, хранящие священные реликвии, столбы — стамбхи, на которых высекались буддийские проповеди, и скальные храмы, символизировавшие отшельническую жизнь Будды в пещере.

Ступа представляла собой грандиозный полусферический земляной холм, облицованный кирпичом или камнем. Поставленный на высоком барабане, он завершался реликварием (хранилище религиозных реликвий) и священными дисками. Пластичность каменной массы особенно ощутима в ступе в Санчи (321 г. до н. э.) (илл. 98). Тяжелая и грузная, облицованная камнем, насчитывающая в основании 32,3 *м*, ступа напоминает огромную перевернутую чашу. Лаконизм и монументальность ее форм далеки от геометрической, кристальной четкости пирамид Египта. Представление о красоте мира в Древней Индии связывалось с идеями плодородной земли, мягкими и округлыми формами ее плодов.

Каменная ограда вокруг ступы в Санчи, возведенная в 1 в. до н. э. по типу сельской ограды, имела четверо ворот, сплошь покрытых скульптурами (илл. 99). Духи плодородия, изображенные в виде юных девушек — якшинь, крепкие и упругие тела которых словно напоены земными соками, качаются в ветвях, выточенных из камня в боковых частях ворот. Пластичность, гибкость и в то же время зрелая пышность якшинь перекликаются с упругой пластикой самой ступы. Их жизнерадостность связана еще со светлым жизнеутверждением лирики «Вед».

Герои «Махабхараты» переплетены в рельефах с более древними божествами, а также с буддийскими легендами. Многогранность народной фантазии воплотилась в скульптурном убранстве этого памятника, где жанровые сцены повествуют о жизни народа, изображая то осаду города, то жителей фантастических стран, то шествие слонов и т. д. Фигуры даны то в плоском рельефе, то в высоком, то в круглой скульптуре, что создает богатую игру света и тени, подчеркивает пластическое совершенство резьбы по камню.

Великолепны по мастерству обработки камня столбы — стамбхи, увенчанные капителями с изображением львов (лев — один из символов Будды). Наиболее знаменита созданная в 3 в. до н. э. капитель Сарнатхского стамбха, изображающая четырех львов, которые соединены спинами и несут на себе буддийское колесо закона. Их мощные тела покоятся на круглом барабане с изображением священных животных — знаков стран света. Гладко отполированная, законченная в каждой детали, капитель внушительностью и мощью форм как бы утверждала идею могущества буддизма и всего государства.

Буддийские скальные храмы высекались в глубине скал и объединялись подчас в большие комплексы. Основными сооружениями были квадратные залы — вихара, за которыми в толще каменной глыбы располагались кельи монахов, и храмы — чайтьи. Суровые и величественные помещения чайтий, вытянутые в глубь скалы и разделенные двумя рядами колонн на три нефа, украшались скульптурой и живописью. Внутри храма, у закругленной стены против входа, помещалась ступа. Одним из самых красивых древнеиндийских пещерных храмов является чайтья в Карли (1 в. до н. э.) (илл. 100). Ее пол и колонны, отполированные до блеска, отражали неяркий дневной свет, проникающий сквозь световое окно над дверью, или мерцающие огни светильников. Особую таинственность интерьеру придавали монолитные капители в виде групп коленопреклоненных слонов с восседающими на них гениями.

В 1—3 вв. н. э., когда север Индии был завоеван кушанами, пришедшими из Средней Азии и соединившими культуры Индии, Афганистана и античного мира, в индийской пластике возникает образ Будды, в котором проявляются эллинистические влияния. Чаще всего они видны в произведениях области Гандхары (нынешняя территория Пенджаба и Афганистана), где после завоеваний Александра Македонского жили греки. Кушаны поручали исполнение буддийских скульптур грекам и малоазийцам. Именно в Гандхаре сложились те иконографические черты и образы, которые получили в дальнейшем широкое распространение в Юго-Восточной Азии и странах Дальнего Востока.

Новым явилось изображение Будды в образе идеального человека, соединившего физическую красоту с возвышенным состоянием покоя и самоуглубления. В скульптуре Гандхары органически слились одухотворенность и гармония древнегреческой пластики с полнокровностью и чувственностью индийских божеств. Прототипами стоящих фигур Будды были греко-римские скульптуры, закутанные в гиматии, а поза сидящего Будды со скрещенными ногами и пятками, вывернутыми наружу, равно как и жесты поучения «мудра», были местными. Были разра-

ботаны сложные иконографические каноны изображения Будды и его учеников: длинные уши — знак благородного происхождения, бугор мудрости на лбу, точно определенные позы и жесты. Гандхарская школа обогатила индийское искусство в целом, привнеся в него большую одухотворенность и мягкость.

Искусство 4—5 веков (период Гупта)

Последнее крупное объединение Индии рабовладельческого периода произошло в 4—5 вв. н. э. (320—450 гг. н. э.) под властью династии Гуптов, образовавшей мощное государство в долинах Инда и Ганга. Этот период ознаменовал переходный этап к феодальным отношениям, к еще более жесткой кастовой системе. Вместе с тем объединение страны и долгий мир повлекли за собой новый подъем в литературе и искусстве и определили их большую однородность. Литература и изобразительное искусство этого времени отличаются человечностью и высоким мастерством. Тонким чувством природы и близости к ней эмоционального мира человека проникнута драма «Сакунтала» поэта Калидасы. Расцветает сценическое искусство Индии, во многом близкое по своим принципам живописи и скульптуре того времени.

Скульптура и живопись

Именно в этот период были созданы самые замечательные росписи пещерных храмов Аджанты (3 в. до н. э. — 7 в. н. э.) (илл. 102), вырубленных в толще скал над живописной долиной реки Вагхора (провинция Бомбей). Это был своеобразный монастырь-университет, где жили и обучались монахи. Пять из его пещер были храмами — чайтья, тогда как двадцать четыре представляли собой монастыри — вихара. В Аджанте был создан тесный синтез архитектуры, скульптуры и живописи, составляющих нерасторжимое единство.

Фасады пещер, относящиеся к периоду Гупта, пышно декорированы скульптурой. Многочисленные статуи Будды и его учеников заполняют все углубления стен. Но кроме буддийских образов в храмах встречаются и более древние сказочные божества. Это возникающие из мрака пещер гибкие, как лианы, красавицы, таинственные духи природы, могущественный змеиный царь в тяжелом ореоле из семи кобр (илл. 101), богини-змеи и т. д. Скульптурные образы Аджанты продолжают традиции прошлого, но они совершеннее по мастерству, свободнее в движениях.

Внутренние помещения пещер Аджанты, их стены и потолки почти сплошь покрыты монументальными росписями, в которых воплотились живые человеческие переживания и разнообразные события из мира вымысла и действительности, легенды из жизни Будды, города с удивительными зданиями. На потолках изображены птицы, нежные и яркие цветы среди сочной зелени трав. Боги, люди и звери — все проникнуто поэзией, человечностью, любовью к природе. Сочные теплые краски, нанесенные на покрытый гипсом камень стен, представляют взору зрителя то сцену смерти молодой принцессы в кругу испуганных подруг и служанок, то прекрасных юных влюбленных. Индра, бог воздушного царства, словно плывет по небу в сопровождении стройных дев — небесных танцовщиц. Белые, голубые и розовые облака окружают его пышной пеной. Гибкая и тонкая линия, легкая светотеневая лепка придают телам особую пластичность и мягкость, роднящую живопись со скульптурой. Одна из самых красивых росписей изображает задумчивого и мечтательного царевича Бодисатву, по легенде сошедшего на землю для спасения людей. Все мечты о прекрасном, о воплощении в человеке идеала красоты и юности словно соединились в образе этого смуглого принца с тонкими дугами бровей и нежным округлым овалом лица.

Обогатившись духовной красотой античных образов, индийское искусство органически соединило ее с чувственной прелестью и пластическим совершенством древней пластики. Период истории Древней Индии явился важным этапом в формировании основных образов и эстетических принципов ее изобразительного искусства и литературы.

ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВОЙ ИНДИИ (7—18 века)

Утверждение феодального строя в Индии повлекло за собой дальнейшее развитие тех особенностей в культурной жизни и идеологии страны, которые наметились еще в период Гупта. Брахманизм окончательно вытеснил буддизм, возродившись в виде нового религиозного течения под именем индуизма с его культом богов Вишну и Шивы. Им посвящалось большинство храмов, строительство которых развивалось особенно интенсивно.

Если в храмах Аджанты основным содержанием искусства был рассказ о возвышенно-прекрасных людях и их жизни среди природы, то в храмах средневековья образы богов постепенно приобретают все более гиперболизированный, чрезмерно активный облик. Грандиозные сцены битв дышат пафосом и драматизмом. Эпос «Махабхараты» и «Рамаяны» как бы служит поводом для создания колоссальных композиций, полных безудержной динамики, образов титанической мощи. Архитектура средневековой Индии все теснее и неразрывнее сплетается со скульптурой, сплошь заполняющей стены сооружений.

Длительный этап индийского средневековья распадается на период раннего феодализма (7—12 вв.) и период, знаменующий собой наступление развитого феодализма и его завершение (13—18 вв.).

Искусство 7—12 веков

В 6 в. государство Гуптов пало под ударами кочевников, Индия вступила в период феодальных отношений. Юг и север страны были разобщены и раздроблены на ряд мелких государств.

Архитектура и скульптура

В 7—8 вв. в Индии продолжают возводиться грандиозные пещерные храмы, крупнейшими из которых были поздние пещеры Аджанты (7 в.), храм Шивы на острове Элефанта (7 в.) и храм Кайласанатха в Элуре (8 в.). Эти огромные комплексы, связанные с новыми веяниями средневековья, уже не соответствовали своим буддийским прообразам, в основе которых лежала идея отшельничества и уединенной жизни Будды. Мощь и размах брахманских повествовательных сцен требовали больших просторов, чем могли позволить пространства древних пещер. Поэтому планы чайтий и вихар расширяются, а скульптура приобретает ведущее начало.

Эти изменения особенно заметны в храме Кайласанатха в Элуре (храм владыки горы Кайласа), высеченном из целого монолита и символизирующем вершину священной горы, на которой, по преданию, жил Шива. Архитекторы и ваятели, работавшие в неразрывном единстве, осуществили невероятный по фантастичности замысел, вырубив в скалах огромный храм (60 *м* в длину на 30 *м* в высоту), который, по существу, перестал быть пещерой. Отделившись от монолита скалы, он словно вышел из-под земли. Его сооружение началось с вершины. Постепенно очищаясь от камня, здание рождалось из скалы, подобно скульптуре под резцом мастера. Оно разделяется на три большие части и дополнительные помещения, возведенные на едином массивном девятиметровом цоколе. Фигуры богов и священных животных опоясывают его ряд за рядом, не оставляя пустых пространств. Фигуры показаны в таких смелых ракурсах и в таком высоком рельефе, что стена подчас перестает существовать,

воспринимаясь как живая, дышащая масса тел. Внутри храма располагаются такие же грандиозные скульптуры, в отличие от прошлого показанные не только во взаимодействии, но и в драматическом столкновении между собой. Одна из сцен, выполненная в очень высоком рельефе, изображает Шиву и его супругу Парвати, возлежащих на вершине горы Кайласы, которую пытается сокрушить многорукий и страшный демон Равана — живое воплощение сверхчеловеческой мощи.

Столь же гигантским и сверхчеловеческим выглядит и мощный бюст Шивы Махешвара из пещерного храма на острове Элефанта. У него три лика (которые выражают дремлющие в нем космические силы разрушения, созидания и покоя), тяжелые и мрачные, с чувственными губами и сдвинутыми бровями. Огромные размеры и выражение внутренней титанической силы отличают его от полных гуманизма образов древних богов, соразмерных людям своими масштабами.

Ранние надземные каменные храмы еще близки пещерам, и некоторые из них похожи на Кайласанатху. Таковы семь храмов, выстроенных на юге Индии, в Маммаллапураме (близ Мадраса), в 7 в., посвященные героям «Махабхараты». Те из них, которые представляют собой ступенчатые пирамиды, увенчанные по углам небольшими шлемовидными шатрами, имитируют колесницу — ратха; другие воспроизводят форму хижины с двускатной крышей.

Весь ансамбль интересен тем, что объединен повторением в одном ритме единых форм в разных масштабах. Грандиозный рельеф, стоящий под открытым небом, повествует о нисхождении благостных для народа вод реки Ганга на землю, подчеркивая пластическую красоту ансамбля. Люди и звери пришли к потоку, чтобы встретить реку. Естественная трещина в скале изображает поток, и в этой трещине изображены богини-змеи, извивающиеся хвосты которых усиливают ощущение стремительности падающей воды. Такого объединения фигур в безудержном движении, такого собрания легенд на поверхности одного массива не знала предшествующая история индийского искусства.

В 8 в. окончательно завершился переходный этап от образов и форм древнего искусства к средневековью. В это же время в архитектуре Индии складываются два основных типа храмов — северный, с высокими, мягко изогнутыми башнями, и южный, продолжающий в башнях развивать тип ступенчатой пирамиды. Наиболее значительны храмы северного типа, и среди них — выстроенные в начале 11 в. на территории Ориссы храм Лингараджа в Бхубанесваре (илл. 103) и храм Кандарья Махадева в Кхаджурахо (950—1050). В мягкой криволинейности башни храма Бхубанесвары, доминирующей над всем ансамблем, ощущается большая связь архитектуры с природой, с ее растительными формами. Сама башня, покрытая скульптурой и разделенная вертикальными членениями, напоминает грандиозное растение, плод лотоса. Ей сообщена особая пластическая упругость. Остальные части ансамбля повторяют ее форму в миниатюре, словно подготавливая ее плавное движение кверху. Конструкция зданий не получила сложного развития, внутри пространство также разработано слабо. Нарастающий ритм составляет основную динамику храма, вызывает в сознании образы самой природы, ее спелых плодов.

Храм Кандарья Махадева, все части которого объединены цоколем, также построен на волнообразном ритме восходящих кверху объемов. Это ощущение восхождения связано и с обилием скульптуры, воспринимающейся этап за этапом, фриз за фризом, поскольку взгляд не может охватить ее сразу. Храм представляется зрителю живой и дышащей массой, из которой рождаются бесчисленные детали, образы и формы. Отдельные скульптуры поражают своей пластической красотой и совершенством форм, однако они почти неразделимы, сливаясь в общий клубок тел.

Искусство 13—18 веков

В 13 в. в политической и культурной жизни Индии произошли значительные перемены. Страна вступила в новый этап развития феодальных отношений. После завоевания Индии мусульманами наступил период сложения крупных централизованных государств, которые достигли своего наивысшего расцвета в 16—17 вв. — в период правление Великих Моголов.

Иноземные правители способствовали проникновению в Индию новой религии — ислама, ставшей вскоре государственной и оказавшей значительное воздействие на все области культуры. Вместе с тем продолжали существовать и развиваться местные культы, особенно на юге страны, не подвергшемся завоеваниям.

Архитектура

На севере Индии в 13 в. началось широкое строительство новых культовых сооружений, минаретов, мечетей и мавзолеев, образы и строительные приемы которых были привнесены из стран Среднего Востока. Вместо прежней сухой кладки «напуском» постепенно вводится кладка на растворе, позволившая возводить широкие арки и купола, прежде никогда не применявшиеся в Индии. Религия ислама с его запретом изображать людей в культовых зданиях внесла существенные перемены и в прежнюю систему взаимодействия архитектуры и скульптуры. Четкий геометрический орнамент заменил собой сочную пластичность храмовых скульптур, а гладкие плоскости стен — криволинейные усложненные объемы индуистских культовых зданий.

В индийской архитектуре севера этого времени почти полностью был устранен тот пластический синтез, который составил основу миропонимания индийских зодчих прежних эпох. Вместе с тем на индийской почве новые архитектурные образы вскоре приобрели и свои местные особенности. Индийские мастера широко вводили сочетание разных сортов камня, подчеркивая тем самым богатство фактуры материалов. Здания возводились на платформе по старым традициям и украшались по углам шлемовидными куполами, характерными для средневековых каменных храмов.

Выстроенный в 13 в. в Дели, новой столице Индии, минарет Кутб-Минар ознаменовал начало объединения двух архитектурных принципов. Стройный ствол минарета достигает в высоту 73 *м*. Его массивные грани, сочетание золотистого и красного песчаника, узорные балконы, приостанавливающие его неудержимый рост кверху, придают ему характер материальности, монументальности и пластичности. Красота камня подчеркивается простыми, строгими и вместе с тем разнообразно чередующимися в ярусах гранями, то острыми, то округлыми, придающими ему пучкообразную форму.

Архитектура 16—17 вв.— периода правления Великих Моголов — знаменует собой последний этап развития средневекового индийского зодчества. В огромном централизованном государстве возводились новые города (Агра, Фатехпур-Сикри), мощные крепости, окруженные массивными стенами, включающие сады и мечети, дворцы и мавзолеи. В это время складывается новый стиль индийской архитектуры, отличающийся большой монументальностью и грандиозностью. Тяга к роскоши, к изяществу, орнаментальным украшениям в постройках 17 в. знаменует собой постепенные изменения стиля, связанные с медленным разложением мощи государства Великих Моголов. Излюбленным материалом становится белый мрамор, из которого выстроен один из самых значительных памятников Агры этого времени — мавзолей Тадж-Махал (1632—1650), созданный строителями Индии, Турции, Ирана, Средней Азии и Афганистана. Белоснежный мрамор, из которого возведено здание, просторный

купол и четыре минарета придают ему особую стройность и невесомость. Примененные здесь многочисленные арки уничтожили стену. Здание словно дышит, пронизанное светом и воздухом. Красота и изящество Тадж-Махала совершенны, но вместе с тем они лишены теплоты, живого, осязаемого трепета форм, столь свойственного древним памятникам.

Живопись

Развитие искусства периода Великих Моголов ознаменовалось расцветом миниатюры, пришедшей в Индию, как и образы мусульманского зодчества, из стран Среднего Востока, откуда были привезены и мастера-миниатюристы. Могольская миниатюра была тесно связана с книгой, ею иллюстрировались главным образом дневники и мемуары правителей. В Фатехпур-Сикри существовали мастерские и школы миниатюристов. Ранняя могольская миниатюра ярка и нарядна. Индийские художники стремились к внедрению в нее чувственного пластического начала. Они вводили светотеневую лепку, размывали краски, как бы создавали в пейзажных фонах иллюзию уходящих далей. В 17 в. индийская миниатюра больше тяготеет к изображению реальной среды и пространства, вместе с тем в ней нарастает интерес к личности человека; появляются, независимо от книги, острохарактерные портреты правителей, то мудрых, то лукавых и хищных, то пресыщенных жизнью. Однако эти поиски новых путей сопровождались утратой звучной прелести и наивной радостности образов ранних миниатюр.

Гораздо интенсивнее с конца 17 в. развивались местные школы, восходящие к древним стенописям и народным лубкам. Они получили название «раджпутской школы» миниатюры, объединившей разные направления. Мифологические герои, изображенные яркими локальными красками, Шива, божественный пастух Кришна со своими стадами, сцены любви и весеннего цветения составляли основную тематику наивной и радостной раджпутской миниатюры. Рассчитанные на более демократические круги, чем могольские, миниатюры местных школ просты и незатейливы по своему художественному строю и тесно связаны с народными ремеслами, узорами тканей, набойкой. Красочная раджпутская миниатюра пережила могольскую, оказавшись ближе к народному искусству.

Колонизация страны, пагубно отразившись на искусстве, положила в 18 в. конец длительному и разнообразному по своей культуре феодальному периоду.

ИСКУССТВО КИТАЯ

Китайская культура, как и индийская, относится к древнейшим. Китай пережил первобытно-общинную, рабовладельческую и феодальную эпохи, охватывающие в целом огромный этап времени — от 3 тысячелетия до н. э. вплоть до середины 19 в. н. э. За это время китайский народ создал множество отличающихся яркой самобытностью памятников архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства.

В глубокой древности в Китае сложилась письменность, сформировались основные особенности искусства, превратившиеся в прочные традиции и канонические правила. Средневековые живописцы и архитекторы постоянно обращались к веками накопленному опыту, используя традиционные приемы и образы старого искусства. В пору расцвета феодального государства (7—12 вв.) эти правила и законы беспрерывно расширялись и совершенствовались в связи с поступательным развитием китайской

культуры в целом. Передовая по своим достижениям на ранних этапах, феодальная культура Китая приобрела в 17—18 вв. застойный характер, а бывшие прежде открытиями правила и традиции древнейшего искусства, утратив живую связь с жизнью, стали тормозом на пути дальнейшего ее развития.

Китайское искусство древности и средневековья с миром своих канонических правил и традиционных образов имеет для восприятия специфические сложности. При первоначальном ознакомлении скрытый намек, тайный смысл, превращающий в загадку любое произведение, вызывает множество недоуменных вопросов. Однако аллегория и поэтическое образное толкование мира, которые присущи китайскому искусству, имеют свою историю и особенности.

Символика Китая, как страны древней земледельческой культуры, исстари связана с образами природы. Каждое растение, каждый цветок сопоставлялись народной мудростью и древними религиозно-философскими представлениями с наблюдениями законов жизни природы и с человеческими качествами. Если в Древней Греции мерой всего прекрасного являлся человек и через него передавались ощущения жизни и представления о ней, то в Китае таким эталоном явилась природа, силы которой обожествлялись и получали религиозно-философское толкование. Поэтому в Китае уже в первых веках нашей эры появилась пейзажная живопись, завоевавшая ведущее положение в средневековом искусстве, а также поэзия, воспевающая природу.

Тем же возвышенным чувством природы, что и художники-пейзажисты, были наделены зодчие. Секрет поэтического впечатления, производимого средневековой архитектурой Китая, заключался в умении зодчего найти для сооружения наиболее естественное и красивое место, связать его с широким окружающим пространством, которое мыслилось им как неотъемлемая часть общей картины.

На протяжении средневековья китайскими архитекторами были созданы торжественные и пышные городские ансамбли, соединяющие четкость плана со свободной пространственностью расположения зданий и живописных парков. Все виды китайского искусства в пору расцвета средневековой культуры гармонично дополняли друг друга.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО КИТАЯ

Искусство Древнего Китая охватывает длительный период начиная с 3 тысячелетия до н. э. вплоть до 3 в. н. э.

Культура расписной керамики

Уже в 3 тысячелетии до н. э. в Китае, на территории плодородных речных равнин, существовали многочисленные древние поселения, строившиеся на высоких холмах, чтобы обезопасить жилье от наводнений. От этого времени сохранились близкие многим энеолитическим культурам тонкие, правильной и благородной формы глиняные сосуды, выполненные на гончарном круге. Они были искусно расписаны узорами в виде ромбов, сетки, спиралей или зигзагов черных, красных, белых и фиолетовых тонов, умело сочетавшихся с формой сосуда. Узоры имели магический смысл и связывались с представлениями о хорошем урожае, громе и молниях, пожарах и засухах.

Расписные сосуды получили название «яншао», по месту первоначальных раскопок, тогда как найденные в большом количестве блестящие, черные, тонкие, как яичная скорлупа, чаши и кубки названы «луншань», также по месту древних стоянок. Многие формы этих предметов древнего гончарного искусства, например трехногих «ли» и амфор, сохранились в Китае в течение последующих веков.

Искусство 2 — середины 1 тысячелетия до н. э.

(периоды Шан-Инь и Чжоу)

Во 2 тысячелетии до н. э. на территории Китая возникло первое государство Шан-Инь (по имени племен, его населявших), появились города с характерной для Китая правильной планировкой. В это же время складывается и круг основных символов и мифов, которые изображались в узорах, украшающих сосуды, в произведениях скульптуры и росписях стен. Великолепные бронзовые сосуды этого времени, предназначавшиеся для быта знати и жертвоприношений, отличались изощренностью декора и разнообразием размеров (весом от нескольких граммов до 600 *кг*). Сосуды выплавлялись в полых глиняных огнестойких формах, где изнутри был оттиснут узор.

Миниатюрные сосуды так же богато украшались орнаментом, как и тяжелые чаши и чаны. Геометрический узор каждого изделия отличался графической тонкостью и состоял из сети таких сложных, многократно повторяющихся линий и завитков, что мастерство их изготовления и сейчас изумляет зрителей. Фантастические рельефные фигуры драконов, символизирующих водные стихии, птиц, символизирующих ветер, вырастали на фоне более плоского орнамента, напоминая то плавники диковинной рыбы, то рогатых ящериц, высунувших острые морды из древесного дупла, то быков, то тигров. Подчас узор изображал страшную звериную условную маску пучеглазого обжоры «тао-те». Связанные с тотемизмом [1], культом предков и пышными церемониями погребений, бронзовые сосуды отражали и как бы собирали в себе все богатство народных верований и представлений о мире. Строгость расположения орнамента, симметрия и ритм, которые сочетались с фантастикой, определяют и в дальнейшем особенности китайского искусства. Помимо бронзовых сосудов в захоронениях знати найдены и очень тонко прорисованные сосуды из матовой белой глины, похожие по узору на бронзу.

Сами захоронения являли собой большие подземелья, куда сносились украшения и утварь; по представлениям древних китайцев, загробная жизнь мало чем отличалась от земной. Входы караулили выточенные из камня грубые, тяжеловесные фигуры приземистых человеко-тигров, стоящих на коленях в устойчивых позах и оскаливших страшные пасти. Как и бронзовые сосуды, эти фигуры украшались орнаментом. Они должны были отпугивать злых духов.

В 12 в. до н. э. государство Шан-Инь было завоевано племенем Чжоу. В истории китайской культуры это время ознаменовалось сложением основных философских направлений, появлением многих памятников литературы и искусства. Наиболее значительные изменения произошли к середине 1 тысячелетия до н. э., когда постепенно собираются и обобщаются научные сведения, почерпнутые из наблюдений над природой, составляются лунные календари, каталоги звезд. Все эти познания были еще очень примитивны и наивны, неразрывно сплетаясь с религией и мифологией, однако они положили начало попыткам древних осмыслить явления природы. Возникают ранние материалистические и идеалистические философские учения: конфуцианство, даосизм и другие, также обобщившие научные представления о мире и отношениях между людьми. Эти учения оказали большое влияние на развитие китайской культуры, соединившись с древнейшими культами обожествления природы и духов предков.

Именно в этот период развились принципы градостроительства с четкой планировкой городов, в которых прямые проезжие улицы, шириной по девять колесниц каждая, пересекая друг друга под прямым углом, проходили через весь город с севера на юг. Город обносился высокой глинобитной крепостной стеной.

---

[1] Вера в общее происхождение человека с каким-либо из животных, являющимся его духом.

К середине 1 тысячелетия до н. э. относится обнаруженная в сосуде одного из погребений первая картина на шелке, изображающая молодую женщину, над которой летают и дерутся дракон и феникс — по всей видимости, духи жизни и смерти. Несмотря на условность и еще довольно примитивное изображение человека, эта картина со своим строгим и четким линейным контуром как бы определила дальнейшие особенности китайской живописи тушью.

Искусство 4 века до н. э. — 3 века н. э. (периоды Чжаньго и Хань)

В период Чжаньго (4—3 вв. до н. э.) и особенно в период Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.), когда страна объединилась в могущественное государство, в искусстве и литературе произошли большие перемены. Значительно расширяется круг тем. Наряду с фантастической символикой встречаются изображения людей и реальных животных.

Прикладное искусство

Широкое распространение получают бронзовые зеркала, отполированные до блеска с одной стороны и инкрустированные серебром и золотом — с другой, а также тонкие резные диски и украшения из просвечивающего матово-зеленого камня нефрита. Бронзовые сосуды, в отличие от более древних, становятся наряднее и богаче, их тонкие стенки инкрустируются драгоценными камнями и цветными металлами. Появляется множество нарядных бытовых изделий: подносы, музыкальные инструменты, мебель, посуда, утварь из лака, то есть естественного сока лакового дерева, слоями которого покрывали тонкую полотняную или деревянную основу. Когда лак застывал, его расписывали нежными серебристо-серыми, красными и черными узорами в виде завитков, напоминающих либо оперение красивой птицы, либо легкие перистые облака.

Архитектура и скульптура

Грандиозным созданием человеческих рук была Великая Китайская стена (илл. 104). Ее начали строить в 4—3 вв. до н. э. по северной границе Китая для защиты от ветров и от набегов диких кочевых племен. Первоначально она простиралась на 750 *км*, после многочисленных достроек ее длина превысила 3000 *км*. Суровая и огромная, пролегала она по неприступным голым северным вершинам, как гигантский змей, образуя причудливые петли и уходя вдаль белой полосой, поражая взор своей монументальной мощью, единством с гористой природой. Сложенная из лёсса и тростника, стена лишь впоследствии была облицована камнем, но и в таком виде оказалась чрезвычайно устойчивой. Средняя высота ее была от 5 до 10 *м*, ширина — от 5 до 8 *м*. По верху стены пролегала дорога, огороженная зубцами с бойницами. Тяжелые прямоугольные башни, расположенные через каждые сто метров, служили для быстрой передачи световых сигналов.

На рубеже нашей эры были созданы многочисленные гробницы знати. Богатые люди и особенно царские семьи хоронились, по обычаям древности, в больших подземных сооружениях, к которым вели так называемые дороги духов — охранителей могилы, обрамленные скульптурами зверей и каменными пилонами. Близ Лояна, а также в провинциях Шаньдун и Сычуань сохранились не только остатки дороги духов, но и целые погребения, рельефы и керамические скульптуры. Все, что окружало человека при жизни, должно было сопровождать его и после смерти. В погребениях обнаружено множество глиняных раскрашенных моделей многоэтажных домов и башен, сделанных с большим искусством. Вылеплены композиции, изображающие людей на балконах, усадьбы с их обитателями, служебными постройками и пасущимся на лугу скотом. Часто эти сценки правдивы, несмотря на свою наивность и грубоватость.

Рельефы на стенах гробниц рассказывают о том, как представляли себе древние китайцы мир земной и небесной жизни. В глубокой тьме подземных погребений, на стенах коридоров, на каменных дверях и теперь можно видеть тонко и четко гравированные изображения то стражей в длинных халатах, охраняющих вход от злых духов, то фантастические фигуры феникса, дракона, черепахи и тигра, обозначающих стороны света, то божество созвездия Большой Медведицы, восседающей в своей колеснице из семи звезд, которую тащат запряженные в нее маленькие человечки-духи. Наиболее богаты по содержанию рельефы Шаньдуна и Сычуани. Рельефы погребения У Лян-цы в Шаньдуне рассказывают о легендарных героях, о покушениях на жизнь императоров, о битвах между царствами, о сыновней любви к родителям, о создателях земли и неба. Они связаны также с древнейшими культами и верованиями, поклонением силам природы: дракону, горам, деревьям и т. д. Рельефы идут фризами, состоящими из небольших кирпичных, либо каменных плит, расположенных друг над другом. На каждой плите показана новая сцена, а рядом помещена надпись, поясняющая содержание. Боги и люди одеты в этих гравированных настенных изображениях одинаково — в одежду чиновников, но боги и цари даны более крупными размерами, чем простые люди. Их движения, позы довольно однообразны. И в то же время многие сцены удивительно правдиво и метко подмечены, полны динамики и построены на характерном для китайского искусства повторении ритма четких линейных силуэтов.

В рельефах из Сычуани породистые кони, мчащие легкие колесницы, сцены жатвы или охоты на диких уток выгравированы с большим мастерством. Точно переданы движения стреляющих из луков, так же как и полет испуганных уток, разлетавшихся по небу веером. Рядом с реальными сценами быта существуют и фризы с фантастическими сценами. Словно гонимые бешеным вихрем, мчатся галопом хвостатые чудовища с длинными курчавыми языками и туловищами диких кошек или ящеры-драконы с рогатыми головами, у которых хвосты перерастают в сложно заплетенный орнамент. Ритм движения этих плоских рельефов быстр, фигуры своим силуэтом напоминают то несущиеся облака, то пляшущие языки пламени.

Древний период, закончившийся с падением Ханьского государства в 3 в. н. э. после грандиозного восстания рабов, положил начало большой традиции китайского искусства, определил во многом ее дальнейшие пути и создал ту мифологическую основу, из которой долгое время черпали образы и темы мастера средневековья.

ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВОГО КИТАЯ (4—19 века)

Феодальные отношения утверждаются в Китае в 4—5 вв. н. э. и сохраняются вплоть до 19 в. За этот огромный, затянувшийся период средневековья искусство проходит в своем развитии ряд этапов, связанных с историей страны.

Искусство 4—6 веков н. э. (период Северное Вэй)

После набега и разорения кочевыми племенами страна была раздроблена на мелкие княжества. Начало новому объединению положило государство Северное Вэй, существовавшее в 4—6 вв. В это время снова налаживается хозяйство, строятся города. Укреплению феодальной власти помогала идеология буддизма, пришедшего в Китай из Индии через Центральную Азию. Многие черты буддизм позаимствовал от старых религиозно-философских учений. Проповедуя смирение, равнодушие к земным благам и всем радостям жизни, обещая людям рай после смерти, буддизм являлся мощной опорой государственной власти.

Архитектура и скульптура

По всей стране началось сооружение грандиозных монастырей, высеченных прямо в скалах, роскошных деревянных храмов и пагод-башен в честь буддийских святых и паломников. Мастера из Индии, Афганистана, Центральной Азии были строителями этих сооружений. Возводившиеся на протяжении веков храмы в скалах длиной в несколько километров сохранили, как своеобразные музеи, многочисленные памятники скульптуры и живописи средневековья и отразили всю его историю.

Самыми ранними из буддийских монастырей были Юньган («Храм заоблачных высот», 4—6 вв.), Лунмынь (6 в.) и Дуньхуан (или Цяньфодун — «10 тысяч Будд», заложенный в 4 в., строительство которого велось вплоть до 14 в.).

С далекого расстояния открывались путникам скалы Юньгана, прорезанные нишами и пещерами. Буддийские пещеры высекались без определенного плана в толще диких, порой почти неприступных скал, связывая в неразрывное целое архитектуру и скульптуру с природой. Огромные скульптуры Будды и его учеников, массивные столбы в виде пагод и поныне заполняют полусумрачные залы пещер Юньгана, срастаясь с массой скалы. Фигуры Будд раннего средневековья похожи больше на статуи индийских богов. Архитектура этого и других монастырей также решительно отличается от древних пещер Китая, связанных с погребальным культом, где и в расположении и в размещении рельефов ощущался продуманный четкий план. Наоборот, вокруг огромных скульптур Юньгана и Дуньхуана многочисленные рельефы с изображением небесных музыкантов и буддийских святых покрывали стены и потолок без какой-либо системы, расписывались нежными минеральными красками. Разноплеменные влияния, образы различных стран Востока сказались в архитектурном и скульптурном оформлении пещер. Эти влияния на протяжении веков ассимилировались китайским искусством. Уже к 6 в. чуждые образы все более приобретают местные черты, особенно проявляющиеся в плоских настенных рельефах. В изображении стройных и изящных фигур донаторов (Лунмынь) видна манера китайских мастеров с их высоким мастерством линейного ритма.

Помимо пещерных храмов большое распространение приобретают и буддийские мемориальные памятники — пагоды. Ранние пагоды мягкой кривизной и округлостью линий еще напоминают индийские башнеобразные храмы. Самая древняя из сохранившихся пагода Сунюэсы (523) сочетает в себе спокойную ясность и вытянутость кверху китайских древних сторожевых башен, их монументальную простоту и многоярусность с гибкостью и скульптурной пластичностью, не свойственной в прошлом Китаю. Таким образом, в 4—6 вв. китайское искусство обогатилось новыми типами памятников архитектуры и скульптуры.

Искусство 7—13 веков (периоды Тан и Сун)

Периодом развитого феодализма и наивысшего расцвета всех областей китайской средневековой культуры были 7—13 вв. — время образования двух крупных государств — Тан (618—907) и Сун (960—1279), которые поддерживали широкие торговые и культурные связи с другими державами. Городская культура и строительство дворцов и храмов в этот период достигли высокого уровня.

Архитектура

Монументальной архитектуре Танского государства присущ дух ясной гармонии, праздничности, классической простоты и спокойного величия форм. Города представляли собой мощные крепости, окруженные стенами и рвами, четкие по прямоугольному плану, с кварталами, разделенными стенами на ячейки — фаны — для защиты от пожаров и набегов.

Огромные сады окружали раскинувшиеся на несколько километров дворцы, также обнесенные стенами и состоящие из многих деревянных зданий, покрытых яркими обливными черепичными крышами с загнутыми вверх углами. Здания, по традиции с древнейших времен, имели специфические конструктивные особенности, они строились на высоких глинобитных платформах, облицованных камнем. Основную роль играл каркас из колонн, покрытых красным лаком, балок и сложных узорных кронштейнов — доу-гунов, которые, опираясь на балки, облегчали давление тяжелых крыш на здание. Черепичная крыша с чрезвычайно широким выносом закрывала здание от палящего летнего солнца.

В городах и за их пределами возводились величественные кирпичные и каменные башни — пагоды, отличающиеся большой геометрической строгостью и ясностью членений. Пагоды возводились преимущественно на возвышениях и даже, если строились в черте города, обрамлялись кольцом зелени. Самой знаменитой из танских пагод является Большая пагода диких гусей — Даяньта, выстроенная в 652—704 гг. в Сиани (илл. 105). Квадратная в плане, тяжелая, массивная, 60 *м* в высоту, кирпичная башня напоминает крепость. Впечатление большой стройности достигнуто благодаря вытянутости форм и математически четкому ритму уменьшающихся кверху пропорций одинаковых ярусов, арочных окон и конической крыше, венчающей здание.

Внутри пагоды возводился каменный стержень, вокруг которого от яруса к ярусу вела винтовая лестница. Наружные украшения крайне скромны и состояли из строгих ступенчатых кирпичных карнизов. Буддийские монастыри и храмы в этот период по-прежнему играли большую роль.

При Сунах, когда государство потеряло под ударом кочевников чжурдженей часть своих земель, когда могущество страны было подорвано, архитектура постепенно утратила монументальную мощь, но приобрела более изысканный и интимный характер. Строгая четкость форм пагод сменилась большей вытянутостью, легкостью, как это можно видеть на примере пагоды Баочу в Ханчжоу и др. В Ханчжоу, куда была перенесена столица после завоевания Севера, а также в Сучжоу начали возводиться комплексы маленьких декоративных садов, подражающие естественной скромной природе и состоящие из искусственных тихих водоемов, заросших лужаек и скал с будто случайно приютившимися в живописных местах легкими деревянными беседками.

Скульптура

Высокого подъема в период Тан достигла скульптура. Статуи буддийских святых в пещерных монастырях приобрели большую пластичность (статуя Будды Вайрочаны в Лунмыне, 672—676) (илл. 106). На стенах храмов появилось много бытовых сюжетов, исполненных в старинной технике рельефа, но тесно связанных с реалистическим восприятием мира. Особой пластичностью отличаются статуи Дуньхуана, вылепленные из лёссовой глины. Здесь можно видеть и страшных духов — охранителей входов, свирепо топчущих злых демонов, и ярко раскрашенные, полные земной красоты фигуры круглолицых юношей-бодисатв или светских дарителей храма в роскошных одеждах, с цветами в руках. Погребения императоров, как и монастыри, украшались рельефами, представляющими не только буддийские божества, но и реальную жизнь при дворе. Сохранилось, например, шесть каменных плит с изображениями лошадей императора Тай-цзуна (илл. 107). Они выполнены с таким пластическим совершенством, что в породистых мордах ощущается трепет живых мускулов, а в стремительном беге — напряжение и грация. Глиняные фигуры людей и животных, которые по-прежнему укладывались в погребения, в отличие от наив-

ной грубоватости древней скульптуры, становятся совершенными по свободе движений, красоте форм. Фигуры вздыбленных горячих коней, красиво изогнувшихся в танце юных актрис, жонглеров и музыкантов, смиренно молящихся чиновников переданы правдиво.

Скульптура 10—13 вв. отличается от полнокровной красоты образов танской пластики большей вытянутостью пропорций фигур, хрупкостью и утонченной грацией. Вместо камня и глины часто применяются лак[1], сандаловое дерево, металл и т. п.

Живопись

Высшим достижением искусства периодов Тан и Сун была живопись. Она отразила и преклонение людей перед красотой природы и городской быт того времени.

Художники создавали картины на длинных шелковых, а потом и бумажных свитках вертикальной или горизонтальной формы, хранившихся в специальных ящиках и вывешивавшихся только на время. На горизонтальных свитках обычно изображались повести, легенды, которые рассматривались сцена за сценой как живописная книга. На вертикальных свитках по большей части исполнялись пейзажи. Часто картина дополнялась стихотворными текстами, написанными красивым каллиграфическим почерком рядом с изображением. Форма китайских пейзажей — вытянутый свиток — помогала создавать ощущение большого пространства, показать не какую-либо часть природы, а как бы утвердить ее необъятную мощь. Человек не чувствует себя хозяином природы — он лишь ее пассивный созерцатель.

В средневековом Китае был распространен также «жанр цветов и птиц». Обычно это написанные на веерах, ширмах, свитках и альбомных листах сценки, воспроизводящие с необычайной достоверностью мир животных, растений, рыб и насекомых.

Уже в далекие годы китайские художники писали стихи и трактаты, в которых раскрывали секреты мастерства. Из этих трактатов, как и из самих произведений, видно, что с древности китайские мастера выработали особые приемы изображения. Они не писали с натуры, но, руководствуясь длительными наблюдениями, наносили тушью на пористую бумагу или легко впитывающий шелк точный и быстрый рисунок, который нельзя было ни стереть, ни поправить. Линия и пятна туши, весьма разнообразные и тонкие по своим нюансам, составляют основу китайской средневековой живописи. В ней не применялась светотень, перспектива была построена по весьма условным законам, так, словно вся природа, увиденная с высокой горы, разделялась, как театральная декорация, воздушной дымкой на поднимающиеся друг за другом планы. Созданные китайскими живописцами правила отражали образ их мышления, восхищение красотой окружающего мира.

Танская живопись на свитках нарядна и радостна. Пейзажи и сцены быта 7—10 вв. изобилуют изображением архитектуры и фигур в красочных одеждах. Живописцы не без юмора показывают быт подгулявших чиновников, игру в шахматы и переживания «болельщиков», следящих за ней. Эти бытовые сцены, еще ограниченные по своей тематике, исполнялись по заказу знати; они были написаны живо и с большой долей правдивости.

---

[1] Лаковая скульптура создавалась путем многократного нанесения сока лакового дерева на тонкую основу из ткани, натянутую на глиняную модель. По высыхании лака основа снималась и раскрашивалась.

Именно в это время природа становится важным объектом живописи. Наиболее известными танскими пейзажистами был Ли Сы-сюнь (651—716), Ли Чжао-дао (670—730) и Ван Вэй (699—759) — одновременно поэт и художник. Их творчество показывает, насколько разнообразными и развитыми были пути пейзажной живописи. Пейзажи Ли Сы-сюня и Ли Чжао-дао ярки и насыщены по цвету. Синие и малахитово-зеленые горы обведены золотой каймой, которая делает картину похожей на драгоценность. Пейзажи Ван Вэя, написанные только черной тушью по золотистому шелку, мягче и воздушнее. Дали в них едва прорисованы, они как бы тают в далеком тумане, а вся природа кажется спокойной и тихой. Его картины были так поэтичны, что современники говорили: «Его стихи — картина, его картины — стих».

Манеру Ван Вэя восприняли как основную сунские живописцы, которые главным образом стремились к передаче лирической красоты и гармонии природы.

Пейзажи 11—12 вв. грандиозны и величественны. Одни из них более суровы и просты, как бы бесконечно отдалены от человека, словно прекрасный сказочный мираж. Другие показывают множество тонко выписанных мельчайших подробностей из жизни природы. Художники будто приоткрывают зрителю завесу, которая отгораживает его от скрытой и полной тайн жизни гор и лесов. Обычно художник располагает свой пейзаж на длинном свитке так, будто сам смотрит на него с высокой горы. Он противопоставляет планы и масштабы: маленькие фигуры сопоставляет с большими, как бы показывая, насколько человек или группа деревьев бесконечно малы сравнительно с громадами диких скал, громоздящихся до самого неба. Дымка тумана, озеро посреди гор, написанные чуть тронутой влагой кистью, помогают художнику отделить всегда крупный и ясный передний план от дальнего, который написан легко и воздушно.

Выдуманный, построенный воображением самого живописца, пейзаж вместе с тем наполнен дыханием жизни, связан единым ритмом, общим настроением, так как весь он написан только черной тушью, то густой, то прозрачной, богатой своей тональностью. Незаполненный фон также дает простор для фантазии. Художник-пейзажист не досказывает всего до конца, давая возможность зрителю дополнить фантазией то, что он подсказал лишь намеком. Человек, даже если его и нет в пейзаже, будто незримо присутствует в нем как зритель, так пронизана лирическим настроением природа.

На длинном свитке «Осенний туман» живописец 11 в. Го Си располагает бесконечные цепи гор, старые сосны и хижины, утонувшие в волнах мягкого тумана. Тишина и покой окутывают природу. Куда ни кинешь взгляд, повсюду словно замерший и безмолвный, просторный вид. Бесконечно далекой и неясной кажется полоса воды у подножия гор. Весь пейзаж написан нюансами черной туши, построен на сочетании четких графических линий и мягких живописных пятен. Однако зритель ощущает и влажность осеннего дыхания и спокойную мягкость приглушенных красок.

Пейзаж «Читающий стелу», написанный живописцем 10 в. Ли Чэном, проникнут тем же острым чувством красоты мира. Усталый путник на белом коне подъехал к заброшенному камню с древней, стершейся надписью. Плита так стара, что в нее вросли старые узловатые ветви сосен, и весь ландшафт кругом кажется местом позабытым, диким и заброшенным. Суровой романтикой и поэтической прелестью сказок веет от этой написанной тушью картины.

Настроение и стиль пейзажей Китая после завоевания страны кочевниками в 12—13 вв. меняются. Боль и страдание, горькие думы как бы

усиливают любовное внимание художников к природе отечества, смягчают их миропонимание, делают его более лирическим. Настроение пейзажей этого времени часто грустно и тревожно; гордая мощь природы меньше привлекает художников, которые пишут небольшие картины, лишенные былой торжественности. Вот одна из них: маленькая лодка затерялась среди зимнего тумана озера. Природа словно дремлет, дремлет и рыбак в своей одинокой лодке. Здесь нет ни скал, ни деревьев, только вода, вода без края до самого неба, и маленькая сгорбленная фигурка в лодке, неподвижно застывшая среди этого пустынного и неподвижного пейзажа. Намеками передает художник свои чувства, как бы позволяя зрителю додумать по воле своего воображения эту картину «Одинокий рыбак на зимнем озере», которая написана одним из крупнейших живописцев конца 12 — начала 13 в. Ма Юанем. Его пейзажи, обычно монохромные, построены асимметрично. Отбрасывая многие детали, художник пишет только черной тушью, используя все приемы то острой, будто сломанной линии, то мягкого текучего пятна. Еще лиричнее живописец 12 в. Ли Ди, изображавший мягкие зимние пейзажи, где среди пушистых снежных деревьев неторопливо бредут одинокие путники, ведущие ленивых буйволов или мальчиков-пастушков, переезжающих лесные речки на спинах этих неповоротливых животных (илл. 108).

Многие художники сунского периода писали картины на бытовые темы, продолжая танские традиции. Они изображали в своих длинных свитках сцены шумной городской жизни столицы Кайфына, народные праздники, игры детей, школу и резвых учеников, сцены из быта знати. Как правило, такие картины отличаются подробным бытописательством, большой занимательностью.

Продолжал развиваться жанр цветов и птиц, достигший в сунское время, как и пейзаж, высокого расцвета. Общие реалистические стремления танского и сунского времени сказались на всех школах и направлениях живописи, а также на развитии всех видов искусства этих высших этапов культуры китайского средневековья.

Искусство 13—18 веков (периоды Юань и Мин)

Нашествие монголов в 13—14 вв. нанесло сокрушительный удар культурной жизни Китая. В последующие периоды этап за этапом обнаруживается рост противоречий внутри страны и назревающий кризис феодализма. В конце 14 в. Китай сбросил с себя монгольское иго. Однако во многих областях культуры, в частности в поэзии и живописи, высокий уровень 12—13 вв. был утрачен.

Живопись

Индивидуальность художников все более стирается, в пейзажах и бытовых сценах повторяются одни и те же образы и приемы. Основой живописи стало считаться не изучение природы, а слепое подражание прошлому. На протяжении средневековья, затянувшегося в Китае до середины 19 в., было еще очень много талантливых и самобытных мастеров, которые в меру своих возможностей стремились порвать с устаревшими законами феодального искусства. Такие художники, как Сюй Вэй (1521—1593) и Чжу Да (1630—1707), используя старые приемы, стремились к новизне и смелости решений. Они нарушили пассивную созерцательность и гармонию пейзажей прошлого, дерзновенно приближая к зрителю прежде недоступную человеку природу, смелой кистью рисуя сочные гроздья винограда, цветы, бамбук и пальмы. Однако и они не в силах были изменить общей картины художественной жизни, потому что не смогли сами выйти за границы средневековых образов.

Архитектура

Более благоприятно в 15—18 вв. сложились в Китае судьбы архитектуры. После изгнания монголов в освобожденной стране были сооружены замечательные дворцы и храмы, отстроены целые города. Пекин, столица государства, сохранил многие здания и даже целые районы того времени. План его отличается правильностью и ясностью; ансамбли храмов и дворцов отмечены печатью строгих традиций, сложившихся в древности.

Правила древности, характерные для всей китайской архитектуры, заключались в том, что все сооружения были обращены фасадом к югу, а весь город с юга на север пересекала широкая прямая дорога. Огромные крепостные стены с массивными башнями окружали город со всех сторон. До сих пор Пекин делится на древнейшую часть — «Внутренний город» и «Внешний город», из которых каждая имеет свои стены, но обе они соединены общей магистралью.

Самым значительным ансамблем, выстроенным в 15—17 вв., является расположенный в центре Пекина Императорский дворец, так называемый «Запретный город», окруженный глухими стенами с могучими воротами, куда пускались только избранные. Этот дворец представлял собой не одно здание, которое можно было бы обозреть сразу. Он состоял из соединенных между собой широких площадей, мощенных белым камнем, парадных помещений с террасами и лестницами, украшенными резьбой, и тенистых садов, живописно оттеняющих яркую красоту архитектуры. «Запретный город» с его садами и парками, коридорами и переходами между зданиями — целый лабиринт. Тихие беседки и многоярусные павильоны, открывающиеся после того, как пройдена каждая лестница или здание, представляют для глаза новые впечатления.

Основная магистраль Пекина пересекала расположенные в «Запретном городе» в стройном порядке постройки — приемные залы и парадные покои, где императоры Китая устраивали церемонии и принимали чиновников. Эти сооружения, словно вознесенные над землей высокими (около 2 *м* каждая) платформами из белого мрамора, ярким красным лаком своих колонн и двойными черепичными крышами с изогнутыми углами, блестящими на солнце, как золото, образуют торжественный ансамбль дворца. Каждое из зданий имело свое название. Главное из них Тайхэдянь — Павильон высшей гармонии — отражает характерные особенности средневековой архитектуры Китая: нарядность и легкость. Высокие лакированные круглые колонны, укрепленные на платформе, являются основой всей конструкции. Они поддерживают словно парящую в воздухе двухъярусную крышу, которая, еще по выражению древних, должна была напоминать крылья летящего фазана. Выступающая за пределы здания, она предохраняла его от невыносимого летнего зноя и влаги. Загнутые углы крыш придают всему зданию ощущение легкости и скрадывают размеры крыш. Тонкие стены подчас состоят из ажурных решеток, пропускающих мягкий свет. Внутреннее пространство помещения заполнено двумя рядами колонн и отличается большой простотой и строгостью.

Храмы Пекина также располагались большими комплексами. Величественный Храм Неба (15 в.) состоит из нескольких зданий, раскинувшихся в строгом порядке на обширном пространстве среди густой зелени (илл. 109). Здесь возносились молитвы за годовую жатву. Платформы храма имели в плане круг и квадрат, символизирующие небо — круг, и землю — квадрат. Все эти сооружения располагались по одной оси и открывались зрителю по мере его прохождения через ряд ворот. Конические крыши, крытые ярко-синей черепицей, в сочетании с красным лаком колонн и белым мрамором террас создавали нарядное и радостное впечатление.

Пространственный размах, который свойствен китайскому зодчеству с древности, проявился в 15—17 вв. в архитектурном ансамбле царских

67. Храм св. Софии в Константинополе. 532—537. Внутренний вид

68. Базилика Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. Начало 6 в. Внутренний вид



67



68



69

70





71

69. Император Юстиниан со свитой. Мозаика церкви Сан Витале в Равенне. Фрагмент. До 547 г.

70. Христос Пантократор. Мозаика купола церкви-монастыря Дафни близ Афин. Вторая половина 11в.

71. Голова ангела. Фрагмент мозаики «Силы небесные» из церкви Успения в Никее. 7 в.

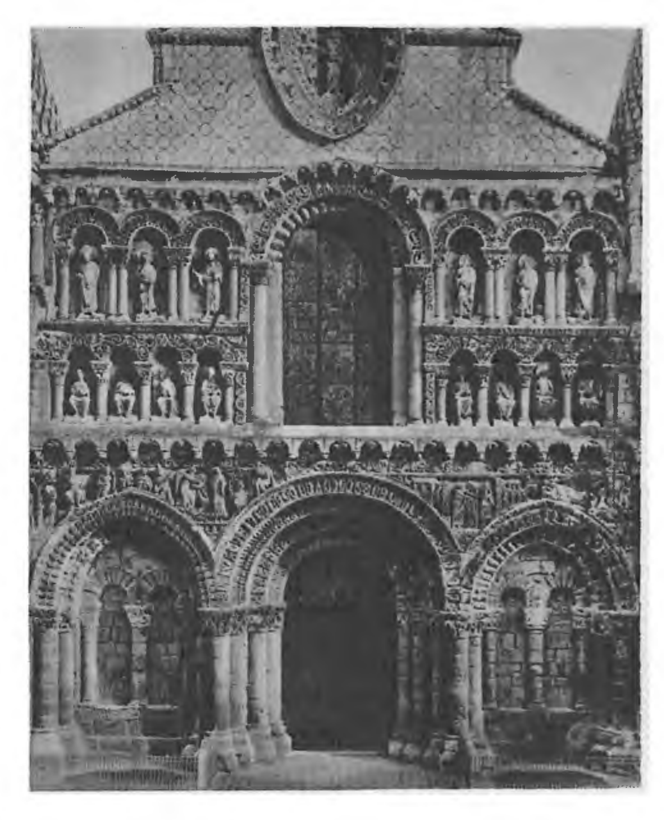
72. Владимирская богоматерь. Икона. Первая половина 12 в.

73. Путь в Вифлеем. Мозаика церкви Кахрие-Джами в Константинополе. Около 1310 г.

72

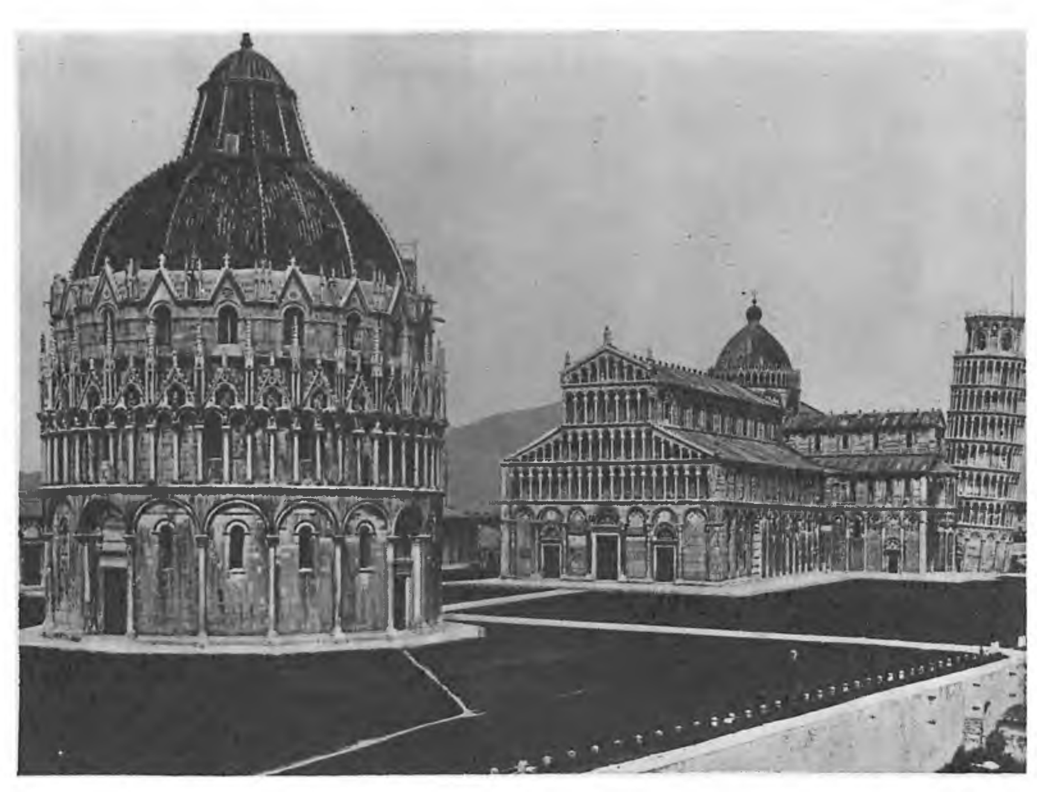


73


74


75


76


77

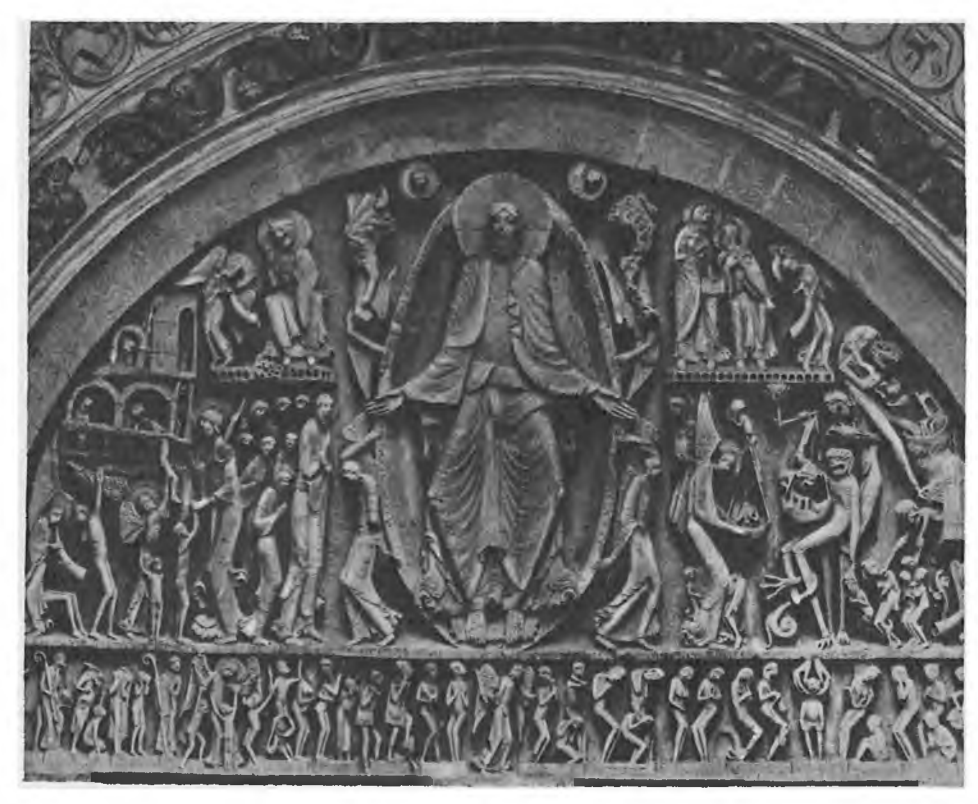
74. Церковь Нотр Дам ла Гранд в Пуатье (Франция). Окончена в конце 12 в. Западный фасад. Фрагмент

75. Собор в Вормсе (Германия). Строительство начато после 1171 г. Завершено в основном к 1234 г. Западный фасад

76. Битва архангела Михаила с драконом. Сцена из Апокалипсиса. Фреска притвора церкви Сен Савен в Пуату (Франция). Вторая половина 11 — начало 12 в.

77. Соборный комплекс в Пизе (Италия). Собор 1063—1118 гг.; баптистерий 1153 г.— 14 в.; кампанила начата в 1174 г. Общий вид

78. Страшный суд. Тимпан собора в Отене (Франция). 1130—1140



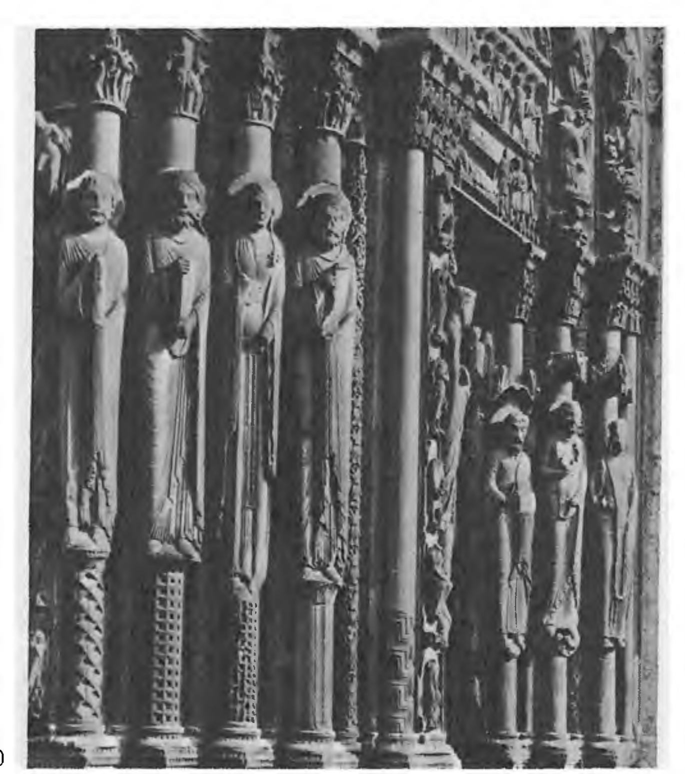
78



79

79. Ева. Рельеф с притолоки портала собора в Отене (Франция). 12 в.

80. Собор в Шартре (Франция). Портал западного фасада (так называемый Королевский портал). Около 1135— 1155 гг.



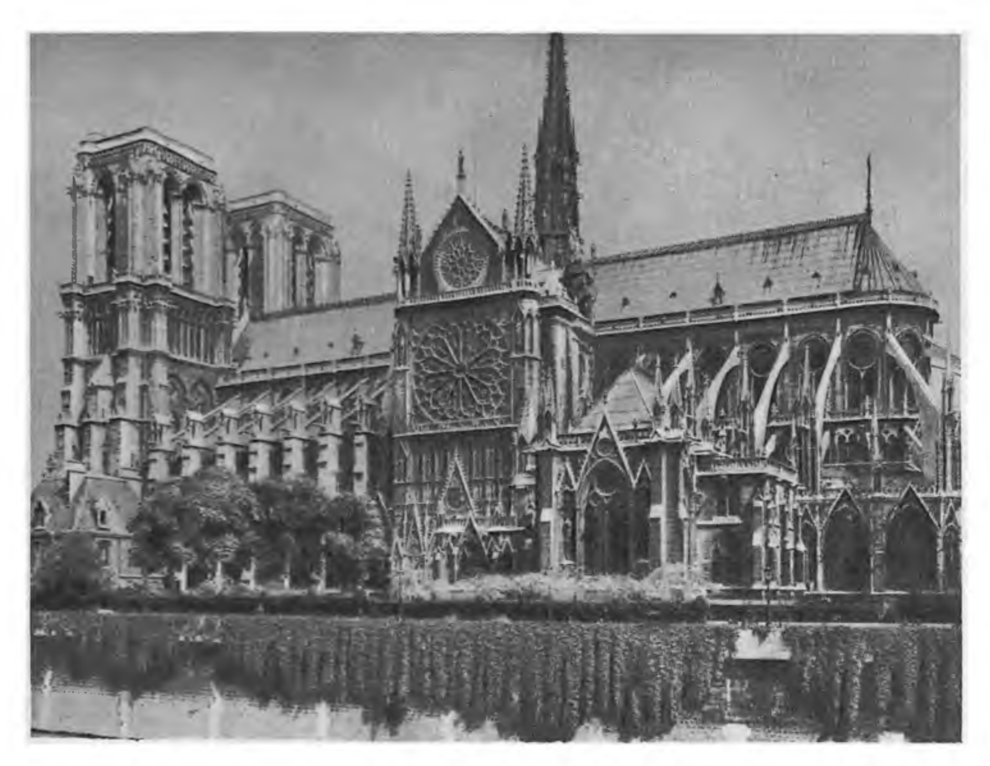
80

81. Собор Парижской богоматери (Франция). Заложен в 1163 г., завершен в основном в 14 в. Вид с юго-востока

82. Собор Парижской богоматери (Франция). Западный фасад

83. Собор Нотр Дам в Реймсе (Франция). 1210 г.— начало 14 в. Западный фасад

84. Собор в Реймсе. Западный фасад. Фрагмент

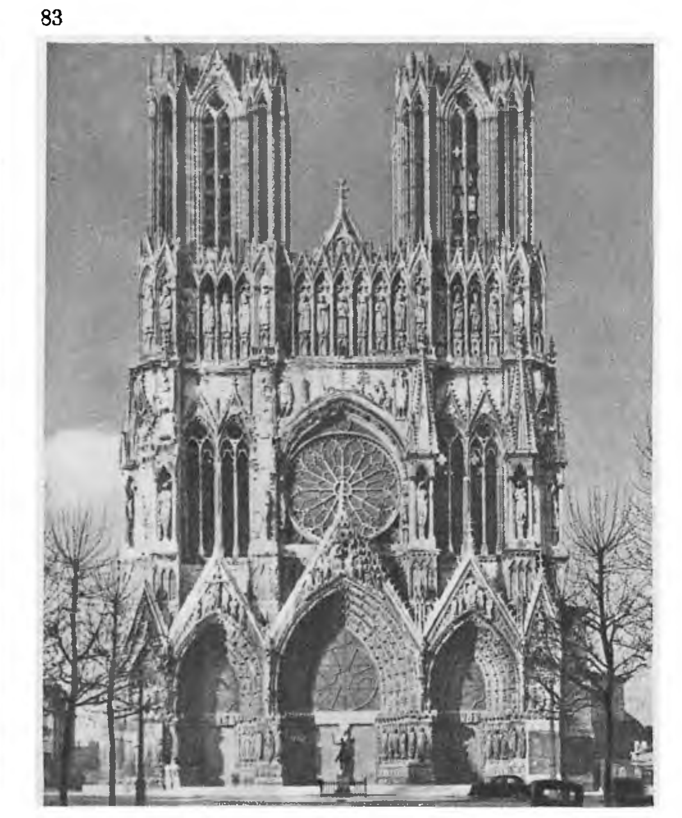


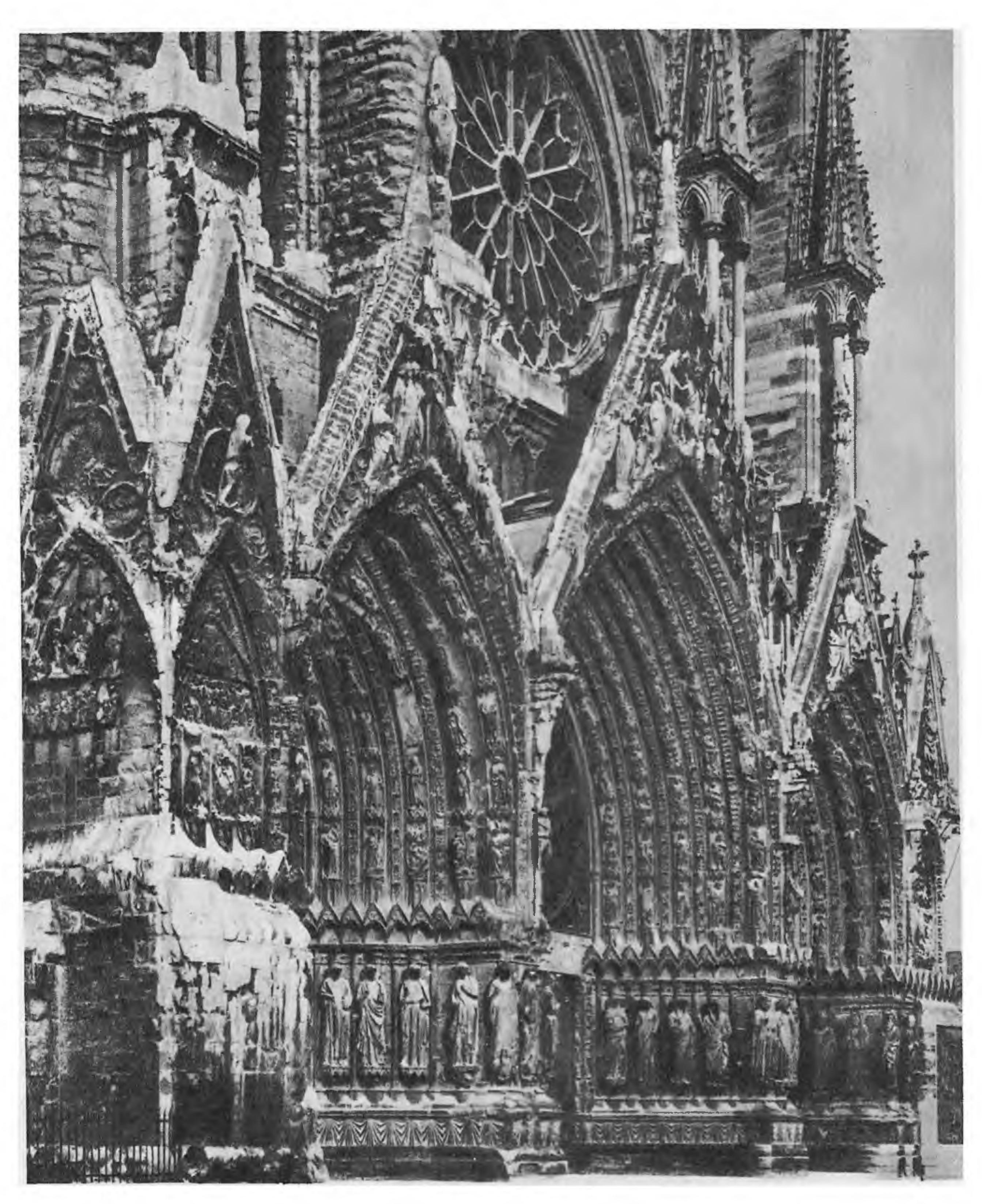
81

82



83







85



86

85. Собор во Фрейбурге (Германия). Около 1200 г.— конец 15 в. Общий вид с северо-запада

86. Собор в Реймсе. Внутренний вид (с запада на восток)

87. Встреча Марии с Елизаветой. Скульптурная группа собора в Реймсе. Центральный портал западного фасада. 1225—1240

88. Всадник. Статуя собора в Бамберге (Германия). Около 1230—1240 гг.

89. Аббатство Мон Сен Мишель у берегов Нормандии

90. Эккехард и Ута. Скульптурная группа собора в Наумбурге. Середина 13 в.

91. Дворец дожей в Венеции (Италия). 14—15 вв. Общий вид



87



88

89



90



91



92

92. Соборная мечеть в Кордове. (Северная Африка). Основана в 785 г. Расширялась и достраивалась в 9—10 вв. Внутренний вид

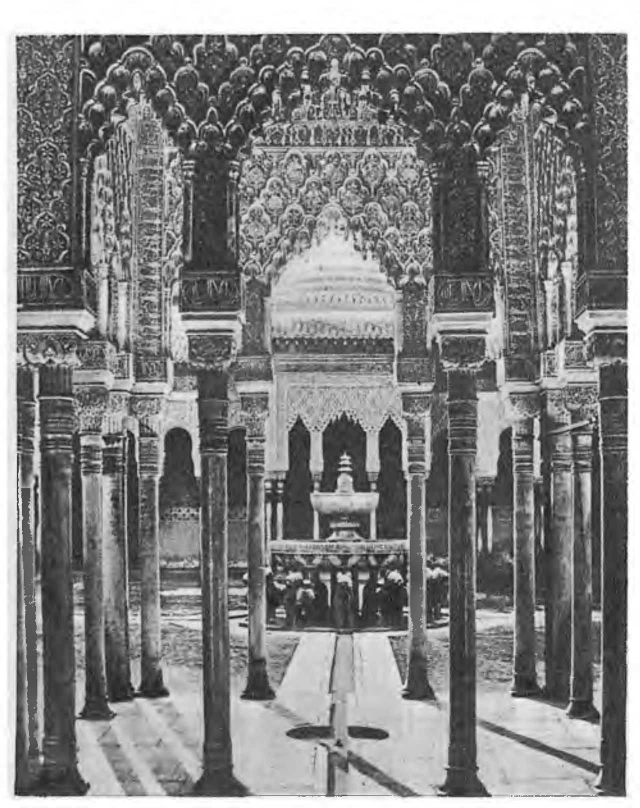
93. Дворец Альгамбра в Гранаде (Испания). Львиный двор. 14 в.

94. Мавзолей Гур-Эмир в Самарканде (Средняя Азия). Начало 15 в. Вид с северо-востока

95. Площадь и ансамбль Регистан в Самарканде. 17 в. Вид с юго-запада

96. Мавзолей Шади Мулькака. 1372. Фрагмент портала. Ансамбль Шахи - Зинда в Самарканде

97. Камаладдин Бехзад. Постройка мечети. Миниатюра из рукописи «Зафар-наме». 15 в.



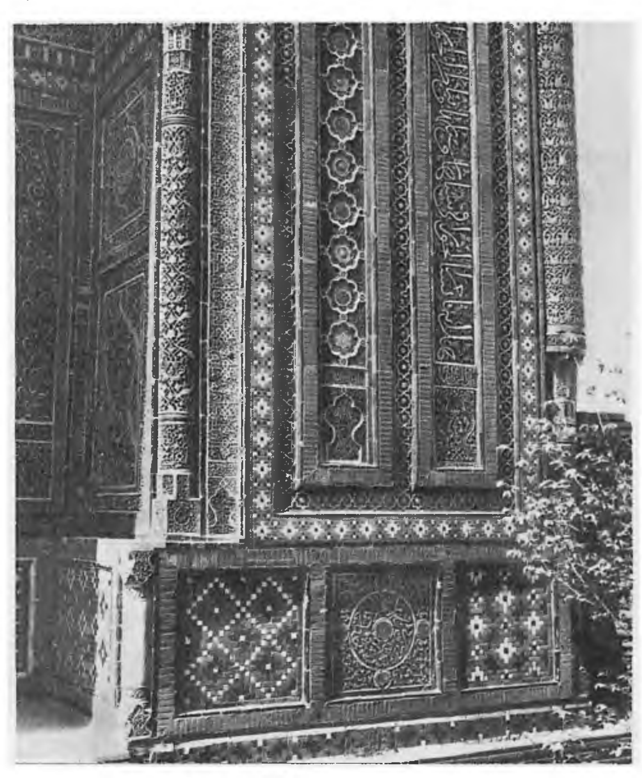
93



94



95



96



97

98. Большая ступа в Санчи. 321 г. до н. э.

99. Северные ворота ступы в Санчи. 1 в. до н. э.

100. Чайтья в Карли. 1 в. до н. э. Внутренний вид

101. Змеиный царь у входа в чайтью в Аджанте. 6 в.

102. Аджанта. Роспись. Фрагмент

103. Храм Лингараджа в Бхубанесваре. Начало 11 в. Общий вид



98



99



100





101



102



103

104. Великая Китайская стена. Начало строительства 4—3 вв. до н. э.

105. Пагода Даяньта в Сиани. Основана в 652 г., перестроена в 704 г. Общий вид

106. Колоссальная статуя Будды Вайрочаны в пещерном храме Лунмынь. 672—676 гг.

107. Бегущий конь. Рельеф из погребения императора Тай-цзуна в Сиани. 637 г.

108. Ли Ди. Человек, ведущий буйвола по снежной равнине. Лист из альбома. 12 в.

109. Храм Неба в Пекине. 1420. Восстановлен в 1896 г. Аэрофотосъемка



104



105



106


107


108

109



110



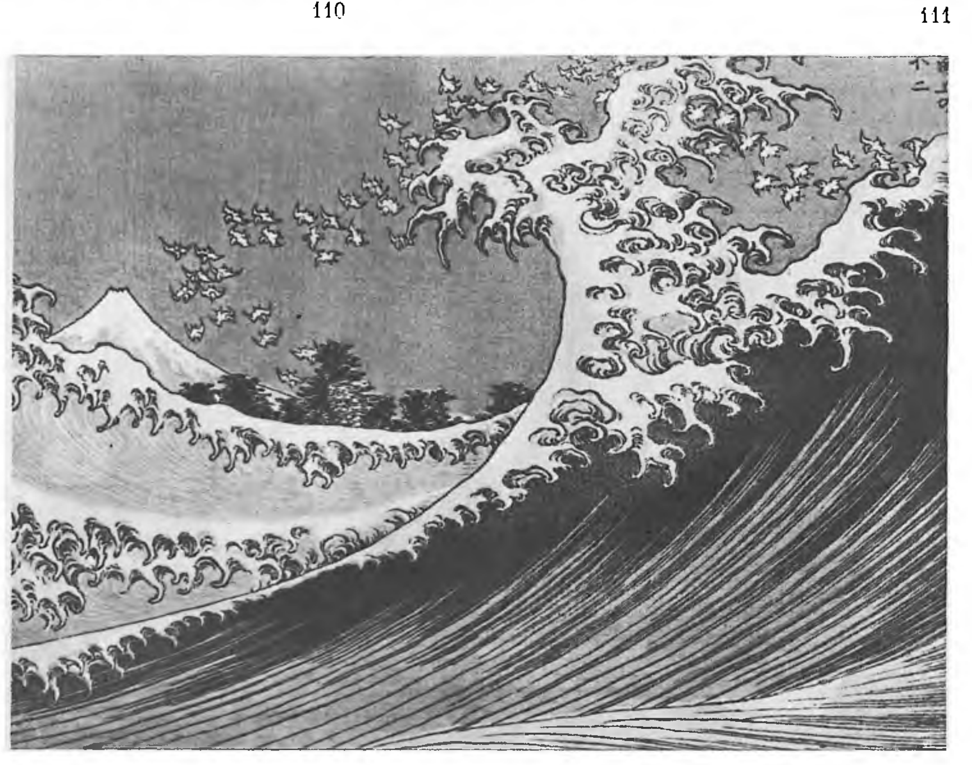
111

110. Святилище храмового ансамбля Исэ. Начало 1 тыс. Реконструкция 1953 г. Вид с северо-запада

111. Китагава Утамаро. Лист из серии «Испытания верной любви». Цветная гравюра на дереве. Около 1800 г.

112. Кацусика Хокусай. Волна. Гравюра из серии «36 видов горы Фудзи». 1823—1829

112



погребений Минской династии (1368—1644) близ Пекина. К погребениям ведет Дорога духов — огромная аллея длиной в 800 *м*, обрамленная с двух сторон массивными фигурами животных и людей. Сами погребения заключают в себе храмы, башни, подземные дворцы и помещены на фоне суровых живописных гор, расположенных так симметрично к памятникам, словно зодчие и их включили в свой грандиозный архитектурный замысел.

Архитектура 15—18 вв. в целом полна величия. В конце 18 и в 19 в. в ней, как и в других видах искусства, все более нарастает тяга к пышности, вычурности и причудливости форм. Появляется подчас излишняя перегруженность декоративной орнаментацией, росписями, резьбой, утомляющей глаз. 19 в. является заключительным периодом развития некогда величественной средневековой архитектуры Китая.

Прикладное искусство

Широкой известностью пользуется прикладное искусство средневекового Китая — изделия из фарфора, резного камня, дерева и кости. С древнейших времен секреты мастерства изготовления изящных предметов обихода передавались из поколения в поколение. Мастера китайского средневековья многое переняли от древности, однако в это время появились разнообразные новые виды и техники художественных ремесел. В период Тан получили распространение изделия из фарфора и высококачественной керамики, прообразом которых были древние предметы из белой глины. Сосуды 7—10 вв. по своим формам округлы и массивны; особенно славились трехцветные яркие сосуды, зеленые с синими и желтыми пятнами на них, белоснежные полновесные фарфоровые кувшины и чаши, сохранившие монументальность древней посуды.

Керамика 11—13 вв. изысканна и многообразна. Как и в живописи сунского времени, яркость красок заменяется изящной простотой, мягкой текучестью цветовых переходов, спокойных и неярких. В это время фарфор и керамика выпускались многими мастерскими Китая. Сунские мастера-керамисты, как и живописцы, были поэтами. В скромных чашах и кубках, неярких серо-зеленых тонов, в затеках краски они отступали от строгой симметрии, добиваясь самых неожиданных эффектов, подражая то драгоценному нефриту, то используя сетку мельчайших трещин, словно нечаянно созданную самой природой богатую игру мерцающей поверхности. Изготовлялись и белоснежные сосуды с гравированным тонким узором цветов, и желтоватые вазы, и амфоры с черным рисунком. Часто узор отсутствовал совсем.

Тонкий вкус отличает инкрустированную мебель, вышивки и ткани этого времени. Мягкие и зернистые ткани кэ-сы (резаный шелк) выглядели как настоящие картины и создавались по образцам лучших живописцев.

В 15—19 вв. вместе с ростом городов и торговли увеличивается и выпуск художественных изделий. Большого мастерства достигает резьба по камню, в котором мастера умели выявить его особенности, красоту. Начинает производиться многоцветный фарфор с богатым и ярким узором. Часто на вазах и блюдах, как на картинках, воспроизводились целые пейзажные сцены. Вплоть до конца 18 в., даже когда многие виды искусства пришли в упадок, художественный уровень фарфора оставался высоким.

Средневековая китайская культура 18—19 вв. все больше угасала в стране, раздираемой противоречиями и искусственно оторванной от мира и его достижений. Роскошь и великолепие дворцов контрастировали с почти первобытной нищетой народа, ютящегося в глиняных лачугах и убогих хижинах, в узких грязных переулках. Конец 19 в. — время глубокого кризиса феодальной культуры.

ИСКУССТВО ЯПОНИИ

Истоки японского искусства восходят к 5—4 тысячелетиям до н. э. Но наиболее значительный вклад японской культуры в культуру мировую был сделан в эпоху средневековья. Период феодализма, начавшийся в 6—7 вв. н. э., затянулся в Японии вплоть до середины 19 в. Естественно, что развитие средневекового искусства протекало неравномерно на протяжении этого грандиозного отрезка времени.

Вступление Японии в эпоху феодализма было обусловлено пробуждением экономической и духовной деятельности страны и ее активными взаимосвязями с соседними государствами — Китаем и Кореей. Культура средневековой Японии имеет много общего с культурой этих стран, а господствующая в Китае и Корее буддийская религия с 6 в. стала государственной религией Японии, слившись с древним культом поклонения природе (синтоизмом). Иноземные воздействия, органически соединяясь с местными народными традициями, изменяясь, способствовали созданию оригинального и высокого по своему уровню искусства. Дворцы и храмы, раскинутые среди зелени садов, росписи, умело сочетающие декоративную яркость со строгим лаконизмом, выявляющие самую суть явлений, отмечены безукоризненным вкусом. Недаром именно в Японии возникла формула: «Все излишнее безобразно».

Архитектура

Своеобразие архитектуры Японии обусловлено особенностями длительного периода феодализма и специфическими природными условиями страны. Она отличается устойчивостью основных конструктивных принципов и традиционных приемов, выработанных веками и применяющихся в равной мере и в жилой и в храмовой архитектуре.

В Японии, где исстари ощущался недостаток пригодной для жизни земли, где природа одновременно щедра и вероломна к людям, то низвергая на них с неба потоки воды, то выбрасывая на прибрежные селения гигантские волны океана, то сотрясая и ломая все подземными толчками, люди научились использовать пространство с максимальной экономностью и целесообразностью. В отличие от других стран Востока японская архитектура прошлого соразмерна человеку, проста и графична по своим линиям. Главным строительным материалом служило дерево. Из дерева возводились легкие постройки, основой которых являлся каркас. Между домом и землей оставлялось пространство для изоляции от влажности. Столбы, на которые опиралось здание, помогали ему выдерживать подземные толчки. Стены не имели опорного значения и могли быть легко раздвинуты, заменены более прочными на холодное время или сняты, оставляя пространство дома широко раскрытым на зеленый простор сада. Окон не было. На каркас натягивалась белая бумага, пропускающая в помещение ровный мягкий свет. Широкий карниз крыши предохранял стены от сырости и от палящих солнечных лучей. Внутреннее помещение имело скользящие стены — перегородки, благодаря которым можно было создавать то одну, то несколько изолированных комнат.

На основе древнейшей традиции народного зодчества был сооружен храм в Исэ (основан в первые века нашей эры, перестраивается каждые двадцать лет, точно повторяя ранее созданный образец), посвященный богине солнца Аматэрасу (илл. 110). Он состоит из ряда прямоугольных в плане построек, окруженных стенами, выстроенными из золотистого японского кипариса. Храм украшает крыша из прессованного тростника, по коньку которой проложен ряд поперечных балок. Конструкции предельно выявлены, подчеркивая функциональную логику сооружения. Недаром ансамбль в Исэ пользуется славой «Храма архитектуры».

С 6—7 вв. в Японии начинают сооружаться буддийские храмы. Тип этих построек, сформировавшихся в Китае и Корее, имеет и свои особенности. Они ясно видны в буддийском ансамбле Хорюдзи (начало 7 в.) близ Нара. Окраска стен красным лаком, изогнутые края крыш, каменная платформа, на которой возведены постройки, система поддерживающих кровлю кронштейнов явились новшеством в японском зодчестве. Живописно и свободно распланированный среди густой зелени, ансамбль отличается более четкой графичностью линий. Он значительно миниатюрнее, чем многие пышные храмы Китая, создававшиеся в танское время.

Особого расцвета светская дворцовая и буддийская храмовая архитектура достигла в период образования мощного феодального государства, названного по имени столицы — Хэйан (ныне Киото, 794—1185). Дворцовая архитектура этого времени нарядна и радостна, торжественна и значительна. Для нее характерна изысканность украшения интерьера и создание больших парадных церемониальных залов. В императорском дворце в Киото широкое пространство зала с гладким полированным полом открыто на светлый простор засыпанного галькой двора. Группировка зданий вокруг центрального помещения и размещение вокруг них садов также характерны для того времени.

Вступление Японии в этап зрелого феодализма в конце 12 в. и образование классической феодальной иерархии с военной властью во главе ознаменовались новыми тенденциями в искусстве. В 13—14 вв. парадный стиль сменяется более простым и интимным. Здание разбивается на небольшие помещения. В комнатах появились ниши, куда вешались картины, в стены встраивались книжные полки. Пол устилался циновками. Начинается строительство красивых загородных резиденций, храмов, подобных небольшому трехэтажному Золотому храму (14 в.), названному так за золотой цвет крыши и стен. Как и виллы, он окружен густым и тенистым садом. Легкий и стройный, отражающийся в водах тихого озера, Золотой храм сочетает в себе простоту и ясность форм с нарядностью колорита и изогнутых крыш.

Своеобразный вид искусства в Японии — оформление многообразных садов. «Сухие сады», состоящие только из гальки и камней, символизировали безбрежный океан с островами, где отдыхают по пути в рай души праведников; они удивительно гармонировали с графической четкостью и строгим сдержанным колоритом японского дома, составляя его неотъемлемую часть.

Шестнадцатый-семнадцатый века ознаменовались строительством крупных садово-парковых дворцовых ансамблей, отличавшихся свободной асимметрией плана. Наиболее выдающимся из них является ансамбль Кацура близ Киото. 17 в. — заключительный этап расцвета феодального зодчества — отмечен также и строительством пышных храмовых сооружений, подобно ансамблю в Никко, вычурность которого послужила образцом для подражания в европейских странах в 18—19 вв., воспринявших только один экзотический аспект японского искусства.

Скульптура

Буддийская пластика 6—7 вв. предназначалась для храмов. В главном здании Харюдзи — Кондо помещалась бронзовая скульптурная группа, выполненная скульптором Тори (623). Это изображение Будды на троне, объединенного нимбом с двумя бодисатвами, олицетворяющее идею милосердия. Простота и строгость геометрических линий, фронтальность и симметрия, вытянутость пропорций и отсутствие интереса к чувственной красоте характеризуют это произведение, не чуждое воздействия китайской пластики периода Вэй.

С 8 в. вырабатывается более конкретное и индивидуализированное понимание образа. Зарождается скульптурный портрет. Поиски острой характерности проявляются в миниатюрной сцене «Нирвана Будды» в храме Хорюдзи, где изображено оплакивание Будды монахами.

Введение новых буддийских сект и усложнение обрядов, а также рафинированность быта аристократии вызвали появление в 9—10 вв. более чувственных образов многоликих и многоруких божеств. Была разработана система жестов и движений, которые приобрели особую выразительность и динамику. Излюбленными материалами этого времени стали дерево и лак. Из отдельных брусков дерева составлялись статуи, лак в сыром виде наносился на ткань или кожу, натянутую на деревянную или глиняную основу, и раскрашивался. По высыхании основа вынималась, и оставалась тонкая лаковая форма. Подобные статуи, легкие для переноски, были крайне удобны при богослужениях. Все статуи раскрашивались. Гротескные маски сопровождали пышные ритуальные храмовые мистерии и танцы.

В 12—13 вв. новые тенденции проявились и в области пластики. В огромной бронзовой статуе Будды в Камакуре ощущается стремление к простоте и значительности. Вместе с устранением сложных буддийских церемоний постепенно исчезали и многие буддийские образы скульптуры. Распространение получили портреты дзэнских монахов и крупных политических деятелей, входивших в ранг святых или особо почитавшихся. Созерцательность, отрешенность от мира вместе с острой индивидуальностью лиц характеризуют суровые образы этого времени.

Живопись

Собственно японская школа живописи Ямато-э складывается лишь в 11—12 вв. Живописцы Ямато-э расписывали ширмы, стены домов, создавали иллюстрации на свитках к литературным произведениям.

Интерес к изображению бытовых сцен и индивидуальных характеров проявляется в 13—14 вв. в свитках живописи Ямато-э. Одновременно развивается портретная живопись. Большой торжественностью и значительностью холодного, словно высеченного из камня властного лица отмечен портрет камакурского правителя Минамото Ёритомо, исполненный Фудзивара Таканобу (конец 12 — начало 13 в.).

Пятнадцатый — семнадцатый века — время интенсивного развития монохромной пейзажной живописи тушью «суйбоку» (на вертикальных и горизонтальных свитках) и сложения разных художественных школ.

Помимо свитков многие пейзажи украшали стены замков и храмов, раздвижные ширмы и веера. Настенные росписи с золотом или синими фонами с их яркой, декоративной звучностью прекрасно дополняли строгую простоту интерьера.

Ксилография

Замечательным завоеванием японского искусства была ксилография. Большие изменения в японской культуре происходят в поздний период развития японского феодализма (с 17 до середины 19 в.), ознаменованный, с одной стороны, бурным ростом городов, развитием национального самосознания, с другой — длительной самоизоляцией страны от всего мира. В это время традиционная живопись постепенно приходит в упадок, на смену ей зарождается более демократическая, доступная широким слоям городского люда гравюра на дереве — ксилография.

Нарядная и яркая, напечатанная большим тиражом, гравюра служила и театральной афишей, и книжной иллюстрацией, и поздравительной картинкой, и украшением быта. Впервые актеры и гейши, прачки за стиркой белья, ремесленники за работой стали героями японского ис-

кусства. Гравюра выполнялась несколькими людьми. Художник подготавливал рисунок, резчик резал доски для каждого цвета, печатник печатал. Коллективность творчества, так же как виртуозность выполнения каждого штриха, общей композиции, четкость и ясность силуэтов, изысканная и звучная гамма чистых цветов роднили гравюру и с живописью Ямато-э и с декоративным искусством Японии.

В 17 в. сложилась демократическая школа Укийо-э (то есть искусство повседневного мира), к которой принадлежало большинство крупных мастеров японской гравюры.

Основателем японской ксилографии считается Хисикава Моронобу (1618—1694). Его гравюры, еще монохромные или подцвеченные от руки, привлекают своей непосредственностью, энергией людей, изображенных за работой. Постепенно усложняется техника и образное содержание гравюр. Они становятся лиричней. Для создания поэтического и задушевного эмоционального настроения Судзуки Харунобу (1725—1770) использует уже не только ритм плавных, струящихся линий, но и общий условный колорит, то серебристый и холодноватый в гравюре «Прохлада», то теплый, золотисто-коричневый в гравюре «Влюбленные играют на одном сямисэне». Образ женщины, хрупкой, грустной и нежной, раскрытие человеческих чувств через грациозный ритм движений — основная тема произведений Харунобу. Однако не все сюжеты японской гравюры связаны с поэтизацией действительности.

Художник Тесюсай Сяраку (работал в 1794 г.) в портретах актеров передает в сведенных судорожной гримасой лицах, в шевелящихся пальцах рук алчность и злобу, мстительность и мрачную затаенную тоску. Театральная маска как бы ожила, и за ней открылось подлинное лицо страдающего человека.

Мастера гравюры прокладывали новые пути для создания более выразительных образов своих современников. Новшеством в японской гравюре явились женские портреты Китагава Утамаро (1753—1806) (илл. 111). Цветовая гамма его гравюр чрезвычайно обогатилась, часто для изображения одной детали употреблялось несколько досок. Порой художник удлиняет пропорции тел, передавая изысканную грациозность женских фигур, порой создает простонародные мощные женские типы, как, например, в гравюре «Яма Уба и Кинтаро».

Девятнадцатый век явился последним, завершающим этапом в развитии японской ксилографии феодального периода. Творчество самого крупного мастера этого времени, Кацусика Хокусая (1760—1849), стоит уже на грани эпохи феодализма и современности. Чрезвычайно разнообразный по своему творческому диапазону, Хокусай оставил грандиозное количество произведений: поздравительных картинок, гравюр на темы древних легенд и, главное, великолепных пейзажей своей страны. Мастер черпает из прошлого принципы изображения природы. Однако его пейзажи, величавые и мощные, полные жизнеутверждения, отличаются от средневекового восприятия мира не только своей активностью, но и тем, что человеку принадлежит в них порой главное место. Люди, занятые своими беспокойными повседневными делами, изображаются на фоне вулкана Фудзи. Целые серии — «36 видов Фудзи», «100 видов Фудзи» — посвящены различному осмыслению этого мотива. Неукротимая энергия, сила духа и динамики жизни ощущаются в борьбе людей со стихией (гравюра «Волна») (илл. 112), в вечно меняющемся, многоликом облике мощного Фудзи. Хокусай вкладывает в облик могучей горы символический смысл: олицетворяет в ней родину, красоту природы. В ритмической выразительности линии, то плавной, то гибкой, то колючей и рваной, построенной на контрастах, также сказывается близость Хокусая к традициям. Колорит его гравюр исполнен напряженности. Краски, не

смешиваясь, переходят одни в другие, то воспроизводя голубые, белые и густо-синие струи водопада, то Фудзияму с багровой вершиной, осыпанную белым снегом, с синим подножием, как бы уже погрузившимся во тьму. Ирония горожанина и благоговейный восторг перед красотой мира сочетаются в творчестве Хокусая, чьи произведения одновременно просты и сложны, легко доступны и требуют длительного раздумья.

Достигнув своей вершины в творчестве Хокусая, гравюра во второй половине 19 в. клонится к упадку и возрождается лишь в современности.

Прикладное искусство

Взаимодействие прикладного искусства Японии с другими видами искусства было необычайно тесным. Одни и те же мастера изготовляли расписные и инкрустированные лаковые шкатулки, создавали станковые живописные произведения, иллюстрировали книги, расписывали керамические сосуды, веера и кимоно, раздвижные ширмы и стены дворцов. Мастера стремились брать за образец природу с ее естественностью и переменчивостью, с ее асимметрией и красотой неожиданных, но всегда строго закономерных сочетаний. Так, в древнейшем виде прикладного искусства — керамике — художники достигают гармонии узора и формы противопоставлением незаполненного фона и пятна или линии, использованием случайных затеков глазури, трещин, неровности поверхности, делая каждый сосуд уникальным. В посуде, предназначенной для чайной церемонии, узор подчас отсутствовал вовсе; красота ее — в осязательной прелести и простоте форм неровных и толстостенных пористых чаш, покрытых коричневой или серебристо-розовой глазурью. В них выявлены и подчеркнуты качества мягкого и пластичного материала. В разных местах страны изготовлялось множество типов керамических изделий, то густо-коричневых, то черных, то зеленых, то расписанных многохромным графическим рисунком, спокойных и мягких по оттенкам. В лишенном мебели помещении каждый предмет приобретал особую пластическую и пространственную выразительность, будь то яркое кимоно, ваза или букет цветов, составление которого стало особым видом японского прикладного искусства. Букеты гармонировали с определенным настроением, временем года, имели символический характер, вызывая разнообразные поэтические ассоциации. Широкое распространение получили плетенные из гибкого бамбука корзины, изделия из металла, лака. Японские мастера тонко учитывали декоративные особенности материала, эффекты, которые он может дать. Черный лак наносился на поверхность дерева, ткани или кожи по нескольку раз, затем расписывался яркими красными и золотыми красками, отчего изделия сияли как драгоценность.

Традиции японского искусства продолжают жить и в современном искусстве, находя новые претворения.

ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

ИСКУССТВО ИТАЛИИ

ИСКУССТВО НИДЕРЛАНДОВ

ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ

Художественная культура эпохи Возрождения — новый этап в истории мировой культуры. В это время были заложены основы современной науки, в частности естествознания, высокого уровня достигла литература, получившая с изобретением книгопечатания невиданные ранее возможности распространения. В это же время сложилась реалистическая система в искусстве. По образной характеристике Ф. Энгельса, «это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености»[1].

Термин «Возрождение» начал применяться еще в 16 в. по отношению к изобразительному искусству. Автор «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550) итальянский художник Д. Вазари писал о «возрождении» искусства в Италии после долгих лет упадка в период средневековья. Позже понятие «Возрождение» приобрело более широкий смысл.

Культура Возрождения (Ринашименто — на итальянском, Ренессанс — на французском языке) возникла в Европе, в тех экономически наиболее развитых областях, где раньше всего созрели предпосылки для перехода от феодализма к капитализму. Вначале она была связана с торгово-ремесленными городами, в которых уже в позднее средневековье установился коммунальный строй. С особой последовательностью и силой она проявилась в итальянских городах, которые уже на рубеже 14—15 вв. вступили на путь капиталистического развития, в нидерландских городах, а также в некоторых прирейнских и южногерманских городах 15 в. Однако круг распространения культуры Возрождения был гораздо шире и охватывал территории Франции, Испании, Англии, Чехии, Польши, где новые тенденции проявились с разной силой и в специфических формах.

В основе культуры Возрождения лежит принцип гуманизма, утверждения достоинства и красоты реального человека, его разума и воли, его творческих сил. В отличие от культуры средневековья гуманистическая жизнеутверждающая культура Возрождения носила светский характер. Освобождение от церковной схоластики и догматики способствовало подъему науки. Страстная жажда познания реального мира и восхищение им привели к отображению в искусстве самых различных сторон действительности и сообщили величественный пафос наиболее значительным творениям художников.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 346.

Важную роль для становления искусства Возрождения имело по-новому понятое античное наследие. Воздействие античности сильнее всего сказалось на формировании культуры Возрождения в Италии, где сохранилось множество памятников древнеримского искусства.

«В спасенных при падении Византии рукописях,— писал Ф. Энгельс,— в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть»[1].

Победа светского начала в культуре Возрождения была следствием социального утверждения набирающей силы буржуазии. Однако гуманистическая направленность искусства Возрождения, его оптимизм, героический и общественный характер его образов объективно выражали интересы не только молодой буржуазии, но и всех прогрессивных слоев общества в целом.

Искусство Возрождения формировалось в условиях, когда устои феодального общественного уклада жизни были расшатаны, а буржуазно-капиталистические отношения еще не сложились со всей их торгашеской моралью и бездушным лицемерием. Еще не успели проявиться пагубные для развития личности последствия капиталистического разделения труда, смелость, ум, находчивость, сила характера еще не утратили своего значения. Это создавало иллюзию бесконечности дальнейшего прогрессивного развития способностей человека. В искусстве утверждался идеал титанической личности. «Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений»[2]. Всесторонняя яркость характеров людей Возрождения, нашедшая свое отражение и в искусстве, в значительной мере объясняется именно тем, что «герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее однобокость,

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 345—346.
[2] Там же, стр. 346.

влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников»[1].

Искусство эпохи Возрождения носило общественный характер. Именно эта черта сближает его с искусством классической Греции. И в то же время в искусстве Возрождения, особенно в поздний период, нашел воплощение образ человека, в котором черты индивидуального своеобразия сочетались с выявлением социально-типических качеств.

Небывалый до того времени расцвет переживает живопись, которая раскрывает огромные возможности в изображении жизненных явлений, человека и окружающей его среды. Развитие наук, разработка математической линейной, а затем и воздушной перспективы, изучение пропорций и анатомии человека — все это способствует утверждению в живописи реалистического метода.

Новые требования, стоящие перед искусством, обусловили обогащение его видов и жанров. В монументальной итальянской живописи широкое распространение получает фреска. С 15 в. все большее место занимает станковая картина, в развитии которой особую роль сыграли нидерландские мастера. Наряду с существовавшими ранее жанрами религиозной и мифологической живописи, наполняющимися новым смыслом, выдвигается портрет, зарождается историческая и пейзажная живопись.

В Германии и Нидерландах, где народное движение вызывало потребность в искусстве, быстро и активно откликающемся на происходящие события, широкое распространение получила гравюра, которая часто использовалась в художественном оформлении книг.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 347.

Завершается начатый в средние века процесс обособления скульптуры; наряду с декоративной пластикой, украшающей здания, появляется самостоятельная круглая скульптура — станковая и монументальная. Декоративный рельеф приобретает характер перспективно построенной многофигурной композиции.

Идеалы гуманизма выразились и в архитектуре, в ясном гармоническом облике сооружений, в классическом языке их форм, в их пропорциях и масштабах, соотнесенных с человеком.

Изменяется характер прикладного искусства, заимствующего формы и мотивы орнаментики в античности и связанного не столько с церковными, сколько со светскими заказами. В его общем жизнерадостном характере, благородстве форм и красок сказалось то чувство единства стиля, которое присуще всем видам искусства эпохи Возрождения, составляющим синтез искусства на основе равноправного сотрудничества всех его видов.

Искусство Возрождения прошло этапы: раннего (15 в., соответствует времени зарождения капиталистического производства в отдельных городах Италии, Германии, Нидерландах), Высокого (90-е гг. 15 в.— первая треть 16 в.) и позднего Возрождения (вторая половина 16 в.). В разных странах оно проявило себя по-разному. Так, в Нидерландах не было этапа Высокого Возрождения, а в Германии — позднего. Классической страной Возрождения была Италия, где ясно выделяются периоды так называемого проторенессанса (предвестия Возрождения), раннего, Высокого и позднего Возрождения, причем в рамках позднего Возрождения наряду с гуманистическим искусством распространение получает упадочное маньеристическое направление.

ИСКУССТВО ИТАЛИИ

Итальянское искусство эпохи Возрождения носило ярко выраженный своеобразный характер и на всех этапах почти трехвекового развития дало высокие результаты. Грандиозный размах культуры Возрождения, огромное количество выдающихся произведений сравнительно с небольшими территориями, где они были созданы, до сих пор вызывает удивление и восхищение. Все виды искусств переживали бурный подъем. В различных областях Италии складываются местные школы живописи, выдвигающие художников, чьи творческие искания венчают гении мирового значения — Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Тициан.

Искусство приобрело громадную роль в общественной жизни, оно стало насущной потребностью людей того времени. Возведение общественных построек рассматривалось как дело государственной важности, открытие монументов превращалось во всенародные праздники.

ИСКУССТВО ПРОТОРЕНЕССАНСА (12—13 века)

Первый подъем новой культуры в Италии относится к 12—13 вв. Североитальянские города-государства во главе с Венецией захватили посредническую торговлю между Западной Европой и Востоком. Крупными центрами ремесленного производства становятся Флоренция, Сиена, Милан. Политическая власть в них сосредоточилась в руках купцов и ремесленников. Объединенные в цехи, они активно противостояли местным феодалам и способствовали отражению натиска иноземных завоевателей (прежде всего германских императоров). В условиях политической самостоятельности в городах зарождались новые формы капиталистического уклада. Эти изменения вызвали коренные сдвиги в мировоззрении и культуре, характеризующейся интересом к человеку как мыслящей и чувствующей личности, к античности. На раннем этапе переходной эпохи культура во многом носила противоречивый характер, новое часто уживалось со старым, либо облекалось в традиционные формы.

Искусство Флоренции

Развитие итальянских городов и их культуры представляло крайне пеструю картину. С наибольшей наглядностью и раньше всего художественные идеалы Возрождения проявились в передовых итальянских республиках, в частности во Флоренции. Здесь написал свою «Божественную комедию» Данте — «последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени»[1], работали скульпторы, в произведениях которых ясно обозначались реалистические тенденции.

Джотто. На флорентийской почве сформировалось могучее дарование родоначальника реалистического искусства Возрождения Джотто ди Бондоне (1266/67—1337), связанного с передовыми кругами Флоренции. Разносторонность интересов художника позволяет считать его типичным представителем новой культуры. Архитектор, скульптор, поэт, самый значительный вклад он сделал в развитие живописи.

Искусство Джотто утверждает ценность реального человека. Оно отличается громадной силой воздействия, морально-этической глубиной, драматизмом. Джотто овладевает изображением типического образа человека. Скорее опираясь на интуицию, чем на научный метод, он ставит задачу воспроизведения реального трехмерного пространства, весомости пластического объема, моделированного средствами светотени. Он добивается четкости обобщенного рисунка, ясности логически построенной, точно найденной композиции.

Работы Джотто находятся во Флоренции, где он имел мастерскую, а также в Риме и Падуе. Наиболее значительное его творение — эпический цикл фресок на темы жизни Марии и Христа в Капелле дель Арена в Падуе (построена в 1303—1305 гг. на месте арены разрушенного древнеримского цирка).

Ясные и гармоничные росписи Капеллы дель Арена сохранили свое эстетическое обаяние и значение до наших дней. Традиционные религиозные сюжеты художник наполнил новым смыслом, по существу раскрыв в них высокое моральное совершенство образа человека. Росписи покрывают стены небольшой по размеру, прямоугольной в плане, перекрытой сводом капеллы. На входной узкой стене размещена сцена «Страшный суд», напротив — «Благовещение». На боковых стенах — фрески расположены в три яруса. Заключенные в изящные обрамления, они составляют последовательное повествование, которое развертывается в спокойно величавом ритме, в строгих обобщенных формах. Композиции следуют одна за другой вдоль стен, подчеркивая их плоскости. Эпические и монументальные

---

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 313.

в своей трактовке, полные живых чувств и переживаний, они поражают богатством зрительных впечатлений.

Религиозную легенду художник трактует ка́к реальное событие. Персонажи священного писания обретают в его росписях жизненность, глубину сдерживаемых чувств, фигуры — мощную пластичность. Элементы пейзажей и строений обозначают место действия. Жанровые моменты усиливают реализм религиозных сцен. На фоне пейзажа изображены спокойно-величавый, задумчивый Иоаким и сочувственно глядящие на него пастухи — «Возвращение Иоакима к пастухам». Маленькая собачонка ластится к Иоакиму, не нарушая сосредоточенной задумчивости общего настроения. Здесь нет ничего таинственного, необъяснимого.

Наиболее значительны из фресок те, где драматизм повествования решительно отодвигает на второй план религиозно-мистическую окраску легенды. С невиданной ранее силой Джотто передает характеры героев, раскрывающиеся в их поступках, в замедленных движениях, жестах. Как драматический рассказ о предательстве, как столкновение двух контрастных характеров воспринимается сцена «Поцелуй Иуды» (илл. 113). В центре ее среди жестикулирующих стражников и апостолов выделяются Христос и Иуда. Носитель высокой идеи нравственного совершенства и стойкого мужества, Христос прекрасен в своем благородстве и сдержанном спокойствии. Его напряженный взгляд полон укора и гнева. Отталкивающе безобразен лицемерный Иуда — предатель учителя. Глубокий морально-этический смысл образов, понятный каждому, составляет неотразимую силу композиции.

Эпическое величие и драматизм сцены «Оплакивание Христа» подчеркнуты построением пейзажа; спускающийся склон горы развернут так, чтобы выделить главных действующих лиц: мертвого Христа и пристально скорбно глядящую на него Марию. Они составляют идейный центр композиции. К ним обращены склоненные фигуры и взоры всех присутствующих. Разнообразны жесты, мимика печальных лиц. Изумительна по пластической выразительности группа женских фигур, замыкающих сцену и усиливающих ее драматическую напряженность. Отбрасывая второстепенные детали, обобщая, монументализируя, Джотто создает образы большой глубины. Светлые холодные краски — желтые, розовые, голубые, зеленые — составляют звучную, легко воспринимаемую гармонию росписей.

Искусство Джотто с его искренностью и простотой, ясное по мысли, полное веры в человека положило начало живописи Возрождения. Оно вдохновило на поиски более глубоких средств реалистической выразительности не только современников и непосредственных последователей Джотто, но и многих художников следующих поколений. Однако усиление феодальной идеологии во второй половине 14 в. несколько затормозило развитие реализма и способствовало оживлению готизирующих тенденций, с особой ясностью проявившихся в искусстве Сиены.

ИСКУССТВО РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ (15 век)

Решительный поворот в сторону утверждения реализма и преодоления средневековой традиции в итальянском искусстве происходит в 15 в. (кватроченто). В это время складывается множество территориальных школ, пролагающих пути реалистическому методу. Ведущим центром гуманистической культуры и реалистического искусства остается Флоренция.

Искусство Флоренции первой половины и середины 15 века

После подавления восстания «чомпи» (цеховых рабочих чесальщиков шерсти) во Флоренции в конце 14 в. власть сосредоточилась в руках богатых семейств. Их междоусобная борьба завершилась победой банкирского дома Медичи. Ловко используя в своих целях неудачи соперников, после переворота 1434 г. Козимо Медичи становится негласным правителем

Флоренции, хотя и сохраняет на первых порах видимость демократических свобод. Он стремится снискать славу покровителя искусств и наук.

Во Флоренции в 1439 г. учреждается Платоновская академия, основываются Лауренцианская библиотека, художественные коллекции Медичи; здесь работают писатели, поэты, гуманисты, ученые. Возникает новый критерий оценок прекрасного, в основе которого лежит сходство с природой и чувство соразмерности. В искусстве особое внимание уделяется пластической проработке форм и рисунку. Стремление познать закономерности природы приводит к изучению пропорций человеческой фигуры, анатомии, линейной перспективы.

Архитектура

Широкое строительство, развернувшееся во Флоренции, меняет облик города и прежде всего его центра, сохранившегося до настоящего времени. Основное внимание сосредоточивается на разработке центрально-купольной храмовой постройки и городского дворца богатеющей буржуазии и аристократии.

Новое направление в итальянской архитектуре при своем возникновении было связано с переработкой античных традиций и ордерной системы применительно к местным строительным материалам и конструкциям. В постройках этого времени вновь подчеркивается плоскость стены, ее материальность; четко ограничивается внутреннее пространство, приобретающее единство. Достигается равновесие и соразмерность пропорций опорных и давящих частей; в ритмическом членении здания устанавливается равновесие горизонталей и вертикалей.

Брунеллески. Родоначальником ренессансной архитектуры был Филиппо Брунеллески (1377—1446), уроженец Флоренции. Пройдя ученичество в ювелирном цехе, Брунеллески начал свою творческую деятельность как скульптор, приняв участие в конкурсе на создание рельефа для бронзовых дверей флорентийского баптистерия (крещальни). Разносторонне одаренный человек, сочетавший интерес к искусству с познаниями инженера, умом изобретателя, математика, он вскоре целиком отдается зодчеству.

Его первой крупной работой был грандиозный восьмигранный купол (1420—1436) (илл. 114), возведенный над построенным еще в 14 в. собором Санта Мария дель Фьоре. Высокий купол диаметром у основания 42 *м* перекрывает алтарную часть массивной базилики. Его мощный, четкий силуэт и теперь царит над городом, прекрасно воспринимаясь с далекого расстояния.

Применив новые конструкции, каркасную систему, Брунеллески сумел обойтись без лесов, соорудив пустотелый купол с двумя оболочками. Он облегчил таким образом вес свода и уменьшил силу распора, действующую на стены восьмигранного барабана. Впервые в западноевропейском зодчестве Брунеллески дал ярко выраженный пластический объем купола, «вздымающегося к небесам» и осеняющего, по выражению архитектора Альберти, «все тосканские народы». Укрупненные масштабы форм купола, его мощные массы, члененные крепкими ребрами, подчеркнуты изяществом и тонкой проработкой декора завершающего его фонаря. В этом сооружении, воздвигнутом во славу города, нашло воплощение торжество разума, идея, определяющая основное направление культуры Возрождения.

Если при сооружении купола Брунеллески должен был учитывать характер ранее построенных частей собора, то полностью новое понимание архитектурного образа он дал в Воспитательном доме (Оспедале дельи Инноченти) во Флоренции (1421—1444) на площади Аннунциаты — первом гражданском сооружении эпохи Возрождения, отвечающем прогрес-

сивным идеям времени. Двухэтажный фасад дома отличается простотой и легкостью пропорций, четкостью горизонтальных членений. В нижнем этаже он оформлен изящной лоджией, полуциркульные арки которой опираются на стройные колонны. Они подчеркивают приветливый гостеприимный характер здания. В промежутках между арками размещены круглые керамические медальоны работы Андреа делла Роббиа с изображением спеленутых младенцев. Своей жизнерадостностью и ясностью, нежной прелестью образов детства эти рельефы тонко гармонируют с архитектурой сооружения и его предназначением.

Найденные в Воспитательном доме конструктивные и декоративные приемы были развиты Брунеллески в капелле Пацци при церкви Санта Кроче во Флоренции (начата в 1429 г.) (илл. 116, 117). Эта поразительная в своей гармонической целостности, небольшая по размерам капелла находится в глубине узкого монастырского дворика; прямоугольная в плане, она завершена куполом. Фасад ее представляет собой шестиколонный коринфский портик с большим средним пролетом, перекрытым аркой. Стройные пропорции колонн, высокий аттик над ними в сочетании с новыми элементами декора говорят о чувстве меры, о творческом применении античного ордера. С помощью ордерной системы решено и внутреннее пространство капеллы. Стены ее, расчлененные пилястрами на равные отрезки, украшены нишами и круглыми медальонами. Пилястры завершаются карнизом, несущим свод и полуциркульные арки. Скульптурная декорация и керамика, графическое изящество линий, контрастность цветового решения подчеркивают плоскость стен, сообщают цельность светлому просторному интерьеру.

Одной из важнейших проблем итальянской архитектуры 15 в. явилась разработка основных принципов сооружения палаццо (городского дворца), послужившего прототипом общественных построек позднейшего времени. В это время создается тип величественного здания, прямоугольного в плане, с единым замкнутым объемом со множеством помещений, расположенных вокруг внутреннего двора. С именем Брунеллески связывают сооружение центральной части палаццо Питти (начат с 1440 г.) во Флоренции, выложенного из громадных, грубо отесанных каменных блоков (кладка блоками получила название руста). Шероховатость фактуры камня усиливает мощь архитектурных форм. Горизонтальные тяги-пояса подчеркивают членение здания на три этажа. Огромные восьмиметровые окна-порталы завершают впечатление горделивой суровой силы, производимое этим дворцом.

Альберти. Следующим этапом в развитии ренессансной архитектуры было творчество Леона Баттиста Альберти (1404—1472), энциклопедиста-теоретика, автора ряда научных трактатов об искусстве («Десять книг о зодчестве»).

В спроектированном им палаццо Ручеллаи во Флоренции (1446—1451) (илл. 115), трехэтажном ренессансном дворце с внутренним двором и помещениями, расположенными вокруг, Альберти вводит систему пилястр, поэтажно расчленяющих стену, антаблемент и облегченную рустовку с гладкой шлифованной поверхностью. Античное наследие (римская архитектура) получило в его трактовке новую пластическую выразительность. Впервые в композиции фасада палаццо введены основные элементы ордерной архитектуры, выявлены несущие и несомые части, способствующие также выражению масштаба здания и включению его в окружающий ансамбль. Исполнение замысла Альберти принадлежит Б. Росселлино.

Бенедетто да Майано. Развитие типа раннеренессансного дворца в 15 в. завершает палаццо Строцци во Флоренции (начат в 1489 г.) Бенедетто да Майано (1442—1497). Этот величественный дворец отличается гармонией основных масс. Ясный и правильный по композиции плана и

объема, своими тремя рустованными фасадами он выходит на улицу и проезды. Венчающий его великолепный по классической форме, богато профилированный карниз четко воспринимается по контрасту с суровой простотой стен. Внутренний двор, сообщающийся с уличной магистралью, утрачивает интимный характер и становится одной из парадных частей дворца.

Скульптура

Находившаяся в эпоху средневековья в состоянии полной зависимости от архитектуры скульптура эпохи Возрождения вновь обретает самостоятельное значение. Как равноправный компонент она входит в архитектурные ансамбли на основе содружества, но не подчинения архитектуре. Освобождаясь от сковывающего ее религиозно-мистического содержания, она обращается к жизни, к реальным образам действительности, человеку. Наряду с сохраняющими свое значение образами христианской мифологии и античности объектом изображения скульпторов оказываются теперь и живые люди, герои современности. Развитие получает жанр портрета, создаются конные статуи, украшающие площади городов. Значительно изменяется характер декоративного рельефа, образные возможности которого расширяются в связи с использованием приемов живописно-перспективного изображения и новых материалов, в частности полихромной керамики.

Скульптура раньше живописи прочно встает на новый путь развития, что объясняется тем местом, которое она занимала в средневековых культовых сооружениях. При больших постройках создавались мастерские, которые готовили скульпторов-декораторов, проходивших здесь хорошую подготовку, знакомясь с архитектурой, со строительным и ювелирным делом. Все эти познания помогали в работе над монументальной пластикой, отличавшейся особой тщательностью исполнения.

Гиберти. В ювелирной мастерской изучил основы ремесла один из выдающихся скульпторов 15 в.— Лоренцо Гиберти (ок. 1381—1455), в творчестве которого ясно обозначились устремления к реализму. Его основные произведения предназначались для оформления флорентийского баптистерия. Блестящий мастер и тонкий рисовальщик, Гиберти занял первое место на конкурсе 1401 г. на северные двери баптистерия, работа над которыми продолжалась более двадцати лет (1404—1424). Каждая из двадцати восьми рельефных композиций этих дверей была исполнена на религиозный сюжет и вписывалась в квадрифолии (четырехлистниковые обрамления), еще связанные своей замысловатой колючей формой с готической традицией.

Совершенно иной характер носили восточные двери баптистерия (1425—1452) (илл. 118), также исполненные Гиберти, которые стали одной из достопримечательностей Флоренции; «Врата рая»,— назвал их Микеланджело. Вместо измельченных готических квадрифолиев эти двери украшают десять крупных, вписанных в прямоугольные поля многофигурных рельефов, уподобленных сложным многоплановым живописным композициям («Встреча царя Соломона с царицей Савской» и др.). Лирическая красота образов, правильность пропорций фигур, живое изящество форм и линий, богатство пейзажных и архитектурных фонов, сочность растительных орнаментов обрамления — все это составляет единый ансамбль нового, реалистического искусства. И только некоторые композиционные приемы, черты повествовательности, включение нескольких сюжетов в каждое поле сближают рельефы восточных дверей с искусством прошлого.

Донателло. Настоящим реформатором итальянской скульптуры был Донателло (ок. 1386—1466, полное имя — Донато ди Никколо ди Бетто

Барди). Широтой своих исканий и разносторонностью таланта он оказал огромное воздействие на последующее развитие европейской пластики. Донателло прошел сложный творческий путь, снискав громкую прижизненную славу.

Донателло обучался в мастерской Гиберти, где на его глазах создавались рельефы северных дверей баптистерия. Быстро сформировавшись как художник, он начал работать самостоятельно. Его ранние произведения носят отпечаток готических влияний, в дальнейшем он создает образы остроиндивидуальные, находит выразительность в самых неправильных чертах. Его самобытный талант проявился в скульптурах, украшающих церковь Орсанмикеле во Флоренции. Поставленные, согласно установившейся традиции, в нишах средневековой постройки, статуи Донателло обнаруживают свой гуманистический и пластически самостоятельный характер. С особой полнотой это видно в мраморной статуе св. Георгия (1417, Флоренция, Национальный музей). Закованный в доспехи, стройный, с одухотворенным лицом, настороженным взглядом, он воплощает идеал героической личности, созвучной эпохе, исполнен самосознания, спокоен и бесстрашен.

В дальнейшем Донателло создал ряд статуй пророков для украшения кампанилы (колокольни) Флорентийского собора. Простонародны их лица; тяжеловесны фигуры в длинных одеяниях, едва умещающиеся в нишах. Некоторые из них обнаруживают портретное сходство с современниками. Форма тыквообразной головы пророка Иова, яркая индивидуализация черт его лица породили прозвище этой статуи — «Цукконе» («тыква»). Обобщенно и смело трактованы складки его плаща, подчеркивающего движение и компактность фигуры. Мощная пластика еще более выявляет самостоятельное значение статуи.

Торжество идеалов ренессансной скульптуры и утверждение статуарного начала знаменует первая обнаженная статуя в итальянской пластике Возрождения,— Давид (1430-е гг., Флоренция, Национальный музей) (илл. 121). Украсившая фонтан внутреннего двора палаццо Медичи, бронзовая статуя воспринималась в пространстве с разных точек зрения. Юный пастух, победитель великана Голиафа, представлен, по примеру античных героев, обнаженным. Угловатая фигура подростка дана в состоянии покоя, отдыха после напряженного боя. Тень от широкополой пастушеской шляпы падает на его спокойно-задумчивое лицо, усиливая сосредоточенность выражения. Тяжесть тела перенесена на одну ногу, другая, свободно отставленная, попирает голову поверженного врага. Характер постановки фигуры, мастерская трактовка обнаженного юношеского тела навеяны античной пластикой и вместе с тем более индивидуальны и обнаруживают ту остроту и напряженность форм и ритма, которые присущи лишь эпохе Возрождения.

Поездка Донателло в Рим способствовала еще большему осмыслению и пониманию им античного искусства, традиции которого находят претворение в рельефах кафедры Флорентийского собора (1433—1439). Этот фриз, составленный из фигурок танцующих путти (младенцев-ангелов), радостных и ликующих, пронизан единым стремительным ритмом движения.

Возможно, античный памятник Марку Аврелию вдохновил Донателло на создание конной статуи кондотьера (наемного военачальника) Эразмо да Нарни, прозванного Гаттамелатой (1447—1453) (илл. 119). Этот первый конный памятник в искусстве Возрождения, посвященный выдающейся личности, получил совсем иную, чем в античности, трактовку. Уверенно сидит на могучем коне кондотьер, держа в руке жезл командующего. В его лице, умном и суровом,— черты несомненного портретного сходства, выражение непреклонной воли и энергии. Фигура кондотьера

Гаттамелаты воспринимается в неразрывном единстве с медленно шествующим конем, отяжеленные формы которого словно подчеркивают силу всадника. Поставленный перед церковью Сант Антонио в Падуе, монумент не только сохраняет свою значительность в соседстве со зданием храма, но и организует весь ансамбль площади.

Здесь же в Падуе, в церкви Сант Антонио, находится алтарь, исполненный Донателло. Его рельефы на сюжеты из жизни св. Антония представляются одним из высочайших достижений этого вида скульптуры. В сложные многофигурные композиции с архитектурными фонами включено невиданное доселе множество действующих лиц, переданы их чувства и переживания. Широтой охвата жизненных явлений эти рельефы, по существу, могут соперничать с живописью.

Живопись

Ту же эволюцию, что и скульптура, проходит живопись раннего Возрождения. Преодолевая готическую отвлеченность образов, развивая лучшие черты живописи Джотто, художники 15 в. вступают на путь реализма. Невиданный расцвет переживает монументальная фресковая живопись.

Мазаччо. Ее реформатором, сыгравшим ту же роль, что в развитии архитектуры Брунеллески, а в скульптуре — Донателло, был флорентинец Мазаччо (1401—1428), проживший короткую жизнь и оставивший замечательные произведения, в которых нашли продолжение поиски обобщенного героического образа человека, правдивой передачи окружающего его мира.

С наибольшей наглядностью эти искания проявились в фресках капеллы Бранкаччи при церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции «Чудо со статиром» (илл. 123) и «Изгнание из рая» (обе — между 1427—1428). Мазаччо порывает с господствовавшими в живописи второй половины 14 в. декоративностью и мелочной повествовательностью. Следуя традиции Джотто, он сосредоточивает внимание на человеке, усиливая суровую энергию и активность образов. Мазаччо делает решительный шаг в объединении фигуры и пейзажа, впервые вводит воздушную перспективу. В фресках Мазаччо на смену неглубокой площадке — месту действия в росписях Джотто — приходит изображение реального глубокого пространства; убедительнее и богаче становится пластическая светотеневая моделировка фигур, прочнее их построение, разнообразнее характеристики. И притом Мазаччо сохраняет огромную нравственную силу образов, которая пленяет в искусстве Джотто.

Наиболее значительная из фресок — «Чудо со статиром», многофигурная композиция, включающая по традиции различные эпизоды легенды о том, как при входе в город с Христа и его учеников спросили пошлину — статир (монету); как по приказанию Христа Петр поймал в озере рыбу и нашел в ее пасти статир, который передал стражнику. Оба эти дополнительных эпизода — ловля рыбы и вручение статира — не отвлекают внимания от центральной сцены — группы апостолов, входящих в город. Фигуры апостолов величавы, массивны, их мужественные лица носят индивидуализированные черты людей из народа, среди них в крайнем справа человеке некоторые исследователи усматривают портрет самого Мазаччо. Естественность жестов, движений, введение жанрового мотива в сцене поисков монеты Петром, тщательно написанный пейзаж сообщают росписи светский правдивый характер.

Не менее реалистична трактовка сцены «Изгнание из рая», где впервые в живописи Возрождения даны обнаженные фигуры, мощно моделированные боковым светом. Их движения, мимика выражают смятение и ужас. Большая достоверность и убедительность образов Мазаччо сообщает осо-

бую силу гуманистической идее о достоинстве и значительности человеческой личности. Своими новаторскими исканиями художник открыл пути дальнейшего развития реалистической живописи.

Кастаньо. Последователем Мазаччо был Андреа дель Кастаньо (ок. 1421—1457), проявивший интерес не только к пластической форме и перспективным построениям, характерным для флорентийской живописи этого времени, но и к проблеме колорита. Лучшие из созданных образов этого грубоватого, мужественного, неровного по натуре художника отличаются героической силой и неуемной энергией.

Таковы герои росписей виллы Пандольфини (ок. 1450), перенесенных позже в церковь Сант Аполлония во Флоренции (теперь — музей Кастаньо). Это пример решения чисто светской темы. На зеленом и темно-красном фонах выделяются фигуры выдающихся деятелей эпохи Возрождения, среди них кондотьеры Флоренции: Фарината дельи Уберти и Пиппо Спано (илл. 122). Последний прочно стоит на земле, широко расставив ноги, закованный в броню, с непокрытой головой, с обнаженным мечом в руках; это живой, полный неистовой энергии и уверенности в своих возможностях человек. Мощная светотеневая моделировка придает изображению пластическую силу, выразительность и подчеркивает остроту индивидуальной характеристики, не встречавшиеся ранее в итальянской живописи.

Среди фресок церкви Сант Аполлония выделяется «Тайная вечеря» (1445—1450). Эту религиозную сцену — трапезу Христа в окружении учеников — писали многие художники, всегда следовавшие определенному типу композиции. Не отошел от него и Кастаньо. По одну сторону стола, расположенного вдоль стены, он разместил апостолов. Среди них — в центре Христос. По другую сторону стола видна одинокая фигура предателя — Иуды. И все же Кастаньо добивается большой впечатляющей силы воздействия и новаторского звучания своей композиции; этому способствуют яркая характерность образов, народность типов апостолов и Христа, глубокий драматизм выражения чувств, подчеркнуто насыщенное и контрастное цветовое решение.

Доменико Венециано. Значительный интерес к проблемам колорита отличал творчество одного из поэтических живописцев Флоренции — Доменико Венециано (ок. 1410—1461), уроженца Венеции. Его религиозные композиции («Поклонение волхвов», Берлин—Далем), наивносказочные по трактовке темы, еще несут отпечаток готической традиции. Ренессансные черты ярче проявились в созданных им портретах. В 15 в. жанр портрета завоевал самостоятельное значение. Распространение получила профильная композиция, навеянная античными медалями и способствующая обобщению и героизации образа портретируемого. Точная линия очерчивает острохарактерный профиль в «Женском портрете» (середина 15 в., Берлин). Художник достигает живого непосредственного сходства и вместе с тем тонкого колористического единства в гармонии светлых сияющих красок, прозрачных, воздушных, смягчающих контуры. Он первый познакомил флорентийских мастеров с техникой масляной живописи. Введя лаки и масло, он усилил чистоту и насыщенность цвета своих полотен.

Филиппо Липпи. Необычайной тонкости исполнения, очень сдержанных по колориту, светских по характеру произведений добивается Фра Филиппо Липпи (ок. 1406—1469), типичный представитель раннего Возрождения, сменивший монашескую рясу на беспокойную профессию бродячего художника. В нежных лиричных образах — «Мадонна с младенцем» (ок. 1452, Флоренция, галерея Питти), «Мадонна под вуалью (ок. 1465, Флоренция, Уффици) (илл. 120) он запечатлел трогательно-женственный облик своей возлюбленной, любующейся пухлым младенцем.

Искусство Флоренции последней трети 15 века

С открытием новых торговых путей через Атлантический океан, с падением в 1453 г. Константинополя под натиском турок итальянские города-государства утрачивают свое значение в торговле между Западом и Востоком. Приближающийся кризис накладывает свой отпечаток на все области общественной и экономической жизни. В то же время, особенно с конца 15 в., поднимается мощная волна сопротивления феодальной реакции, нарастает демократическое движение ремесленных слоев города. Оно создает почву для дальнейшего прогресса искусства.

Предпосылки для следующего этапа развития искусства Возрождения раньше всего складываются во Флоренции, где в последней трети 15 в. завершается этап раннего Возрождения. Здесь в период правления Лоренцо Медичи, прозванного «Великолепным», созревает своеобразная по утонченности культура. С холодной жестокостью подавляя заговоры и мятежи, Лоренцо Великолепный удерживал власть. Блеском двора, приглашением известных художников и поэтов он стремился создать видимость благополучия в государстве. Однако за внешним расцветом Флоренции ощутима неуверенность в завтрашнем дне. Ее выражает хрупкая изысканность придворной культуры. Она звучит в беззаботной песенке, сочиненной самим Лоренцо: «Если хочешь — счастлив будь, а на завтра не надейся».

Живопись

Более сложным и противоречивым становится реалистическое направление в искусстве. Оно утрачивает монументальность и цельность в выражении больших общественных идей, широту обобщающего стиля. Возрастающий интерес к деталям обстановки придает живописным композициям черты жанровости. Суровая героика сменяется интимным повествованием. Фигуры людей приобретают большую стройность пропорций, становятся хрупкими и гибкими.

Гирландайо. В живописи этого времени в творчестве Доменико Гирландайо (1449—1494) и прежде всего в его фресках обобщены искания художников раннего Возрождения; в них он выступает как наблюдательный бытописатель флорентийского патрициата. Написанные по заказам семейства Медичи и близких им лиц, фрески носят повествовательный характер, который сочетается с торжественностью и декоративностью, интересом к бытовым деталям, передаче освещения и пространства. В них часто включаются портреты заказчиков.

Традиционность искусства Гирландайо выявляется в росписи церкви Оньиссанти «Тайная вечеря» (1480). Повторяя композицию, найденную предшественниками, он объединяет фигуры апостолов в группы, сильнее раскрывает конфликтный характер темы, уделяет внимание характеристике места действия. Главное произведение Гирландайо —фрески церкви Санта Мария Новелла (1485—1490) на сюжеты из жизни Марии и Иоанна Крестителя. Расположенные друг над другом в несколько ярусов, они превращаются в его трактовке, по существу, в торжественные церемониальные бытовые сцены современной жизни горожан. Действие происходит то на улице, то в интерьере богатого городского дома. В фреске «Рождество Марии» среди пришедших навестить роженицу изображены одетые по моде того времени флорентийские дамы во главе с дочерью патриция Торнабуони.

Среди других работ Гирландайо выделяется мягкой человечностью и теплотой «Портрет старика с внуком» (Париж, Лувр), где детской наивности и очарованию противостоит угасающая старость, преображенная глубокой нежностью и заботой о ребенке.

Боттичелли. Если искусство Гирландайо обнаруживает связь с традицией цельной по мировосприятию живописи начала 15 в., то черты

утонченности и аристократической изысканности находят наиболее яркое воплощение в творчестве Сандро Боттичелли (1445—1510), одного из самых эмоциональных мастеров Возрождения. Искусство Боттичелли, пронизанное волнующим трепетом личного переживания, значительно перерастает рамки придворной культуры двора Медичи и отражает острые противоречия того времени. Поэтическое очарование его образов, их глубокая одухотворенность сочетаются в поздних работах с трагическим мироощущением и болезненной надломленностью.

Ранние произведения Боттичелли отличаются мягким лиризмом и безмятежностью. Наряду с религиозными сценами он пишет портреты.

Его наиболее прославленные зрелые картины — «Весна» (ок. 1478 г.) и «Рождение Венеры» (ок. 1484, обе — во Флоренции, в Уффици) (илл. 127) — навеяны поэзией придворного поэта Медичи А. Полициано и поражают оригинальностью истолкования сюжетов и образов античных мифов, претворенных через глубоко личное поэтическое мироощущение.

Весну олицетворяет молодая женщина, хрупкая, стройная, в затканном цветами платье, увенчанная венком. Ее лицо с тонкими чертами одухотворено глубокой мыслью; она идет легко и стремительно, рассыпая цветы. В центре композиции мечтательно-грустная Венера, справа от нее ведут хоровод три грации, стоит Меркурий, слева — нимфа, спасающаяся от фавна. Все фигуры выделяются светлыми изящными силуэтами на фоне темной зелени рощи. Причудливый ритм словно струящихся линий пронизывает композицию, объединяет все в декоративное целое, утонченную гармонию — воплощение мечты поэта. Но изображенный им праздник весны и любви овеян грустью и беспокойством.

В «Рождении Венеры» Боттичелли достигает органичного сочетания чувственной красоты и возвышенной одухотворенности. Усиливая черты декоративности, он вводит условный прием золочения волос богини, переплетающихся в сложный линейный узор. Сверкающее золото обогащает изысканную красочность картины, соединяется с зеленоватыми прозрачными тонами моря, темными насыщенными — растений и голубыми — неба. Стремительность линейного ритма, чистота и нежность холодных тонов порождают ощущение непрочности, зыбкости прекрасного идеала. И летящие зефиры, и нимфа, развертывающая перед Венерой плащ, и сама богиня с ее овеянным задумчивой грустью лицом воспринимаются как образы, одухотворяющие природу.

Тонкие изящные черты хрупкого женского типа, найденного Боттичелли в Венере и Весне, можно узнать и в образах мадонн, созданных художником. Наиболее прославленная из них — «Магнификат» («Мадонна во славе», 1481, Флоренция, Уффици), представленная в окружении венчающих ее ангелов. Вписанная в круг композиция своими линиями вторит обрамлению.

Боттичелли находит сложнейшие музыкальные линейные ритмы построений композиций; линия для него — главное средство эмоциональной выразительности. Вместе с тем, в отличие от большинства флорентийских живописцев, Боттичелли прекрасно чувствует и передает красоту изысканных цветовых гармоний.

С 1490-х гг. углубляются пессимистические настроения художника, обостряется графическая выразительность и экзальтированность образов. Смерть Лоренцо Медичи Великолепного, захват Флоренции французскими войсками, кратковременное правление доминиканского монаха Савонаролы и его фанатические проповеди против папства и флорентийского патрициата, против светской культуры произвели переворот в сознании Боттичелли. Увлеченный идеями христианской религии, он пишет ряд композиций, полных настроения тоски и безнадежности. Безысходностью

и отчаянием проникнута картина «Покинутая» (ок. 1495, Рим, собрание Паллавичини) — изображение одинокой молодой женщины, плачущей перед наглухо закрытыми воротами.

Превосходный рисовальщик, Боттичелли был первым иллюстратором «Божественной комедии» Данте. Его рисунки, насыщенные драматизмом и эмоциональностью, исполнены в тонкой линейной манере.

Скульптура

Новые тенденции, проявившиеся в живописи последней трети 15 в., ясно обозначились и в скульптуре, развивающей тенденции реалистической пластики первой половины 15 в.

Верроккьо. Наряду с Боттичелли одним из характерных выразителей флорентийской культуры последней трети 15 в. был скульптор и живописец Андреа Верроккьо (1435/36—1488), также работавший в основном по заказам Медичи. Начав свою деятельность ювелирным мастером, он перенес точность и законченность отделки деталей в станковую и монументальную пластику. Его бронзовая статуя «Давид» (1475, Флоренция, Национальный музей) по трактовке решительно отличается от «Давида» Донателло. С торжествующим видом победителя, в вызывающе горделивой позе стоит герой около головы поверженного великана. Демократизму и скромности «Давида» Донателло Верроккьо противопоставил аристократическое изящество и утонченную грацию хрупкого юноши, облаченного в нарядные воинские доспехи.

Еще более наглядно выступает разница между искусством Верроккьо и его замечательного предшественника при сравнении наиболее значительных их произведений — статуи кондотьера Коллеони (1479—1488, установлена на площади Сан Джованни э Паоло в Венеции после смерти ее автора) (илл. 125) со статуей спокойно уверенного Гаттамелаты. Образ Коллеони полон внутреннего напряжения, неукротимой воли к победе, неистовой жестокости, воинственности. Его резкий разворот в пространстве способствует выявлению четкого характерного силуэта. Мощная лепка форм всадника и коня, блестящая обработка деталей позволяют рассматривать этот монумент как с дальней, так и с близкой точек зрения. Вместе с «Гаттамелатой» Донателло «Коллеони» Верроккьо стал классическим образцом конной статуи, созданной в эпоху Возрождения.

Живопись Средней и Северной Италии

Открытия в области пластического обоснования живописи, ее перспективных построений, сделанные флорентийскими художниками, вскоре становятся достоянием мастеров других областей, где дольше держались готические традиции. К середине 15 в. происходит формирование ренессансной живописи в областях Средней и Северной Италии.

Пьеро делла Франческа. В распространении ренессансных принципов значительную роль сыграл Пьеро делла Франческа (ок. 1416/20—1492) — один из крупнейших монументалистов и теоретиков живописи раннего Возрождения. Он работал во многих городах Средней Италии: Ареццо, Урбино, Ферраре, Риме. Его искусство, полное эпического спокойствия и просветленной героики, оказало большое воздействие на развитие ряда видных мастеров умбрийской и многих других итальянских школ.

Пьеро делла Франческа учился у Доменико Венециано, некоторое время жил во Флоренции, проявил глубокую заинтересованность теоретическими проблемами живописи; позже он написал трактаты «О живописной перспективе» и «О правильных телах». В своем творчестве он соединил интерес к проблеме света и цвета с поисками строгой пропорциональности фигур, ясности правильных объемов и перспективных построений.

Отбрасывая второстепенное, укрупняя и обобщая реалистические формы, он создавал типические образы, полные сдержанности, чувства собственного достоинства, веры в нравственную чистоту и совершенство разума человека.

Наиболее прославленное его творение — ансамбль росписей на тему легенды о животворящем кресте — украшает церковь Сан Франческо в Ареццо (1452—1466). Развивая традиции Джотто и Мазаччо, Пьеро делла Франческа создает целостную декоративную систему, подчеркивающую архитектонику сооружения; он развертывает происходящее действие параллельно плоскости стен, хотя в более глубоком, чем у его предшественников, как бы насыщенном воздухом пространстве. Единый ритм объединяет архитектурные фоны и пластически проработанные фигуры. Часто художник вводит профильные изображения, предпочитает закругленные силуэты, плавные контуры, четкие членения. Написанные поразительными по прозрачности нежно-розовыми, лимонно-желтыми, лиловыми, синими, изумрудно-зелеными красками композиции составляют единую лучезарную гармонию, обогащенную оттенками различной светосилы.

Замедленно развертывается композиция фрески «Прибытие царицы Савской к царю Соломону» (илл. 124). Величественны и важны фигуры молодых женщин в длинных платьях, ниспадающих свободными складками, размерен ритм благородных движений свиты, плавны линейные очертания. Пропорциональны отношения между отдельными частями композиции, объемами, красочными плоскостями. Ясно выделены пространственными паузами герои — царица Савская и царь Соломон. Радостные, звучные краски светлой серебристой гаммы подчинены единой цели — созданию живописного ансамбля, торжественного и праздничного.

Иной характер носит фреска «Сон Константина», где настроение тишины и таинственности создает ночной полумрак, пронизанный светом. Неподвижно застыли фигуры стражников в ночном карауле, мерцающий свет ночника освещает спящего в шатре Константина, яркое сияние исходит от явившегося ему во сне ангела, который предсказывает царю победу в грядущей битве. В фреске «Битва Константина с Максенцием» многофигурная композиция пронизана напряженным четким ритмом. Серебристый свет дня сообщает эпическое величие сцене. Светлое голубое небо, победно реющее знамя, стройность рядов войска Константина ясно раскрывают идею произведения. Чередуя разнопланные композиции, художник создает полнокровную гармонию росписей, контрастных и единых в общем ансамбле церкви Сан Франческо.

Если в монументальных фресках персонажи Пьеро делла Франческа обладают обобщенно-типическими чертами, то в замечательных парных портретах герцогов Урбинских — энергичного, умного и властного Федериго да Монтефельтро и его жены Баттисты Сфорца (оба — 1465, Флоренция, Уффици) — выявлены индивидуально неповторимые черты моделей. Профильные композиции не помешали художнику передать объемность форм, остроту характеристик. Чудесны как бы окутанные воздушной дымкой пейзажи, на фоне которых господствуют образы портретируемых, гордые, замкнутые.

Мантенья. Главным представителем ренессансной живописи Северной Италии был Андреа Мантенья (1431—1506), деятельность которого связана с Падуей, университетским городом, одним из центров гуманизма и научной мысли эпохи раннего Возрождения. Формирование идеалов Возрождения в Северной Италии, где свободные города-коммуны с 14 в. превратились в тирании, происходило медленно, в напряженной борьбе с готической традицией, в условиях возникновения придворной культуры.

Мантенья был не только живописцем и рисовальщиком, но ученым, теоретиком, археологом, одним из лучших знатоков античности. Он учился

в мастерской Скварчоне, у которого воспринял и элементы готической традиции и глубокий интерес к античному наследию. Мантенья сохранил некоторую жесткость и угловатость даже в самых ранессансных, пронизанных античным мировоззрением вещах. Чеканно правильный рисунок сочетается в них с ощутимо объемной, почти скульптурной формой, суровым, сдержанным колоритом. В античности нашел художник свой идеал человека-борца, который претворил в образы людей эпохи Возрождения, наделенные силой и страстностью переживаний, внутренним достоинством. Не меньшую роль в его формировании сыграли достижения флорентийской школы.

Драматизм и героика легенд и действительности органично сочетаются в его произведениях. Жизнь представляется в них как жестокая борьба, исполненная противоречий и конфликтов. В росписях Мантенья дал новые иллюзорные приемы построения пространства, неожиданные ракурсы и аспекты изображения. В них постоянно виден расчет аналитика, разрабатывающего логические принципы композиции, знатока перспективных построений. И в то же время Мантенье присущи острое чувство индивидуального, черты повышенной экспрессивности, необычайной страстности и патетики, придающие характер жизненности его сложным суровым образам. Монументальные фрески Мантеньи украшают капеллу Оветари при церкви Эремитани в Падуе (1449—1455) в «Шествии св. Иакова на казнь» — необычны композиционное построение сцены и точка зрения на нее снизу, так что в резком перспективном сокращении вырисовывается античная арка, сквозь которую видна улица одного из городов Римской империи, с домами современной Мантенье архитектуры. На переднем плане — фигура воина в укрупненном масштабе, объемная, закованная в броню. Лица строги, благородны, полны серьезности.

По заказу Лодовико Гонзага Мантенья расписал парадное помещение дворца в Мантуе (1474), впервые создав целостную систему декоративных росписей, основанную на их логически ясной связи с конструкцией архитектуры самого интерьера. Здесь в зале Камера дельи Спози художник представил семейный портрет герцога Гонзага. Скомпонованный живо и естественно, он объединяет всех членов этой большой семьи в единую монументальную композицию. Проницательно раскрывает художник человеческие характеры, их монолитную цельность и типичность. С невиданной ранее смелостью и виртуозностью Мантенья достигает впечатления перехода от реального пространства к созданному в живописи. Живые портретные характеристики сохраняет художник и в сцене «Встреча Лодовико Гонзага с кардиналом Франческо Гонзага» (илл. 126).

Своеобразно решение плафона с точкой зрения снизу вверх, создающее иллюзию сквозного круглого отверстия. За написанной балюстрадой словно развертывается сияющее голубое небо с бегущими по нему облаками. Объемные фигуры женщин и детей, склонившихся к балюстраде, написанной в резком ракурсе, еще более усиливают иллюзорность изображения.

Глубокое понимание Мантеньей античности, культ ее героики проявились в цикле «Триумф Цезаря» (между 1485—1492 гг., Лондон, Хэмптон-Корт), в котором художник выступил одним из создателей исторического жанра. В исполненных гризайлью девяти композициях, как будто овеянных духом античных рельефов, переданы и чеканный ритм марша римских легионов, несущих трофеи, и торжественный строй колесниц, и медленное движение пленных, составляющих часть шумного триумфального кортежа. Нашедшие здесь выражение идеи героизма и доблести, мужества и патриотизма перекликаются с передовыми тенденциями современного Мантенье исторического развития, с устремлениями к гражданской свободе и политическому объединению Италии.

Лирическая тема античной поэзии, воспевающей красоту совершенного человека, мечта об идеале нашли выражение в композиции «Парнас» (1497, Париж, Лувр). Отточенное мастерство отличает замечательные рисунки («Юдифь») и гравюры Мантеньи, прокладывающего путь своим искусством Высокому Возрождению.

Живопись Венеции

В силу специфических причин исторического развития культура Возрождения в Венеции сформировалась лишь во второй половине 15 в., значительно позже, чем в других областях и городах Италии. Богатая торговая аристократическая республика, тесно связанная с Византией, а также с государствами Западной Европы, восприняла и красочную декоративность Востока и традиции европейского готического искусства. В сложении собственно ренессансного искусства, и прежде всего живописи Венеции, особое место заняли художники семьи Беллини.

Беллини. Самым талантливым из них был Джованни Беллини (ок. 1430—1516), который усовершенствовал технику масляной живописи и добился сочности и глубины тонов, их мягких переходов. Освобождаясь от детализации и мелочности, он сосредоточивает внимание на раскрытии значительности нравственного мира человека. Он связывает образ человека с природой, способствующей передаче настроения изображаемого.

В искусстве Беллини намечаются черты перехода от раннего к Высокому Возрождению. Его алтарный образ «Мадонна со святыми» (1505, Венеция, церковь Сан Дзаккария) привлекает уравновешенной композицией, колористическим богатством, величественностью и ясной просветленностью характеров героев, погруженных в задумчивость. Художник тонко улавливает портретное сходство, особенно юношеских и старческих лиц, стремится к красочной нарядности. В портрете дожа Лоредана (ок. 1502, Лондон, Национальная галерея) он сочетает торжественную представительность с живостью и конкретностью характеристики. Это умный энергичный человек с волевым характером, сухощавым лицом, живым уверенным взглядом. Беллини был учителем великих венецианских живописцев Джорджоне и Тициана.

ИСКУССТВО ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

(90-е годы 15 века — первая треть 16 века)

Искусство Высокого Возрождения приходится на первые три десятилетия 16 в. «Золотой век» итальянского искусства хронологически был очень кратким, и только в Венеции он продлился дольше, вплоть до середины столетия. Но именно в это время были созданы замечательные творения титанов Возрождения. Высочайший подъем культуры происходил в сложнейший исторический период жизни Италии, в условиях резкого экономического и политического ослабления итальянских государств. Турецкие завоевания на Востоке, открытие Америки и нового морского пути в Индию лишают итальянские города их роли важнейших торговых центров; разобщенность и постоянная междоусобная вражда делают их легкой добычей крепнущих централизованных северо-западных государств. Перемещение внутри страны капиталов из торговли и промышленности в земледелие и постепенное превращение буржуазии в сословие земельных собственников способствовало распространению феодальной реакции. Вторжение французских войск в 1494 г., опустошительные войны первых десятилетий 16 в., разгром Рима ослабили Италию.

Именно в это время, когда над страной нависла угроза ее полного порабощения иноземными завоевателями, раскрываются силы народа, вступающего в борьбу за национальную независимость, за республиканскую форму правления, растет его национальное самосознание. Об этом свидетельствуют народные движения начала 16 в. во многих итальянских городах и в

частности во Флоренции, где республиканское правление устанавливалось дважды: с 1494 по 1512 и с 1527 по 1530 г. Огромный общественный подъем послужил основой расцвета мощной культуры Высокого Возрождения. В сложных условиях первых десятилетий 16 в. сформировались принципы культуры и искусства нового стиля.

Отличительной особенностью культуры Высокого Возрождения было необычайное расширение общественного кругозора ее создателей, их представлений и масштабов о мире и космосе. Меняется взгляд на человека и его отношение к миру. Сам тип художника, его мировоззрение, положение решительно отличаются от того, которое занимали мастера 15 в., еще во многом связанные с сословием ремесленников. Художники Высокого Возрождения — не только люди огромной культуры, но творческие личности, свободные от рамок цехового устоя, заставляющие считаться со своими замыслами представителей правящих классов.

В центре их искусства, обобщенного по художественному языку,— образ идеально прекрасного человека, совершенного физически и духовно, не отвлеченный от действительности, но наполненный жизнью, внутренней силой и значительностью, титанической мощью самоутверждения. Важнейшими очагами нового искусства наряду с Флоренцией в начале 16 в. становятся папский Рим и патрицианская Венеция. С 30-х годов в Средней Италии нарастает феодально-католическая реакция, а вместе с ней распространяется упадочное направление в искусстве, получившее название маньеризма. И уже во второй половине 16 в. возникают тенденции антиманьеристического искусства.

В этот поздний период, когда сохраняют свою роль лишь отдельные очаги ренессансной культуры, именно они дают наиболее значительные по художественным достоинствам произведения. Таковы поздние творения Микеланджело, Палладио и великих венецианцев.

Архитектура

Зарождение и развитие принципов архитектуры Высокого Возрождения происходят в Риме, где на почве исканий предшествующего периода складывается единый общенациональный стиль. Исполненный величественности, монументальности и благородной сдержанности, он основывается на более смелом и свободном использовании классических ордеров античности. В Риме находит завершение архитектурный образ здания с центрально-осевой симметричной композицией, с пространством замкнутым и всесторонне развитым, как бы воплощающий идеи героизма и величия.

Браманте. Основоположником нового стиля и крупнейшим его представителем в начале 16 в. был Донато д'Анджело Браманте (1444—1514). Он начал творческую деятельность в Милане, но только с переездом в Рим, после ознакомления с памятниками античности, ему удалось придать своим сооружениям тот величаво монументальный облик, который характеризовал новые принципы в архитектуре.

Эти принципы проявились со всей ясностью в первой римской работе Браманте — маленьком храме, так называемом Темпьетто (илл. 135), построенном в 1502 г. во дворе монастыря Сан Пьетро ин Монторио. Это круглое в плане купольное сооружение небольшого размера, с гармонически развитым объемом, с мягко круглящимся куполом. Три широких ступени служат основанием храму. Окруженное колоннадой римско-дорического ордера, поддерживающей антаблемент, Темпьетто производит впечатление монументального величественного здания строгих пропорций и полнокровных форм.

Став главным архитектором папы Юлия II, Браманте проводит огромные работы по реконструкции Ватикана, объединяя отдельные раз-

розненные постройки старого Ватикана и виллы Бельведер в единый монументальный комплекс. По его проекту возводятся длинные галереи, замыкающие два больших парадных двора, расположенных на разных уровнях, украшенных нишами-экседрами и соединенных между собой открытыми лестницами.

Главное создание Браманте — проект собора св. Петра в Риме (1506), воплотивший замысел идеального центральнокупольного здания с симметричной композицией. И хотя заложенный по этому проекту собор в дальнейшем был перестроен другими строителями, его идеи нашли распространение в сооружениях многих итальянских зодчих. План собора представляет сочетание квадрата с греческим равноконечным крестом. Большой купол, венчающий здание, вырастает из массы более мелких объемов, образующих пирамидально построенную композицию. Каждая часть ее имеет самостоятельное значение и в то же время подчинена целому. Браманте сыграл видную роль в развитии архитектуры палаццо. Он заканчивал сооружение палаццо Канчеллерия, заложенного в 1485 г. еще до приезда Браманте в Рим зодчим А. Бреньо. Главенствующую роль приобрели в этом палаццо стены, облицованные плоским рустом, расчлененные в двух верхних этажах парными пилястрами. Тонко отделанные горизонтальные пояса и карниз подчеркивают монументальность и величественность здания.

Антонио да Сангалло. Завершает эволюцию палаццо на римской почве Антонио да Сангалло (1483—1546). В палаццо Фарнезе он оставляет руст по углам и в оформлении парадного въезда, оштукатуренные стены декорирует горизонтальными поясами, изменяет обрамления окон каждого этажа, сообщая зданию торжественность и нарядность.

К середине 16 в., когда Высокое Возрождение сменяется в ряде областей этапом позднего Возрождения, в Италии возникает ряд академий, в частности «Витрувианская академия» (ок. 1530), деятели которой стремились теоретически обосновать закономерности архитектуры античного Рима, изучали трактат Витрувия. К этому времени относится создание таких теоретических трудов, как «Правила пяти архитектурных ордеров» (1562) Джакомо Виньолы и «Четыре книги по архитектуре» (1570) Андреа Палладио. В это время рождаются черты академизма и канонизации основ римской античной архитектуры, проявляются тенденции к декоративности и живописности, к пространственности решений, предвосхищающих архитектуру барокко.

Палладио. Новые черты находят выражение в творчестве Андреа Палладио (1508—1580), теоретика, исследователя и крупнейшего практика-строителя второй половины 16 в. В отличие от Браманте, искавшего в античном зодчестве формы для их переработки, Палладио видел в античности идеал, который стремился оживить в своих сооружениях.

Получив образование в кругу североитальянских гуманистов, Палладио пополнил его в Риме изучением памятников античности. У него появляется тяготение к классической норме, строгой симметрии фасадов и планов, но при этом его искусство остается жизнеутверждающим, полным исканий, проявляясь в богатстве красочного и светотеневого воздействия. Палладио — мастер пластических и световых акцентов.

Он завершает процесс переработки феодального дворца в городской дом, начатый флорентийцами. В его архитектуре дом становится частью улицы, элементом городского ансамбля. Палладио создает новый тип загородной виллы, в которой объединяются парадные и жилые помещения с хозяйственными, он сочетает виллу с окружающими ее просторами сельской природы.

Торжественной монументальностью и благородной величавостью отличается сооруженная по его проекту беломраморная Базилика в Виченце

(1549—1614), служившая и городской ратушей и зданием суда. Используя основу постройки 15 в., Палладио окружил ее двухъярусной галереей, соединив античные римские элементы с венецианской традицией. Стены как бы исчезают, растворяясь в сквозных аркадах и балюстрадах, насыщенных воздухом и сообщающих зданию приветливый, открытый и праздничный вид.

Наиболее значителен вклад Палладио в развитие архитектуры дворцов и вилл. В решении палаццо он вслед за Альберти применяет большой ордер. Поднимая здание на высокий цоколь и заканчивая его аттиком, он создает впечатление грандиозности (палаццо Вальмарана в Виченце, 1566). В архитектуре Палладио уделено больше внимания разработке фасада, чем у его предшественников.

Из загородных вилл Палладио наиболее законченное решение получила вилла Ротонда близ Виченцы (1551—1567) (илл. 136) — идеальная центрическая постройка, перекрытая куполом, квадратная в плане, с четырьмя изящными ионическими портиками на каждой из сторон. Строгое благородство пропорций и форм этого сооружения великолепно гармонирует с окружающим пейзажем.

Творчество Палладио, возвышенная красота его образов, их благородное величие, их парадность, чувство меры, а также и теоретический трактат, им созданный, оказали огромное воздействие на развитие архитектуры, во многом обусловив характер архитектуры классицизма в Англии, Франции и России.

Искусство Средней Италии

Отдельные тенденции искусства Высокого Возрождения предвосхищались в творчестве выдающихся художников 15 в. и выражались в стремлении к величавости, монументализации и обобщенности образа.

Леонардо да Винчи. Однако подлинным основоположником стиля Высокого Возрождения был Леонардо да Винчи (1452—1519), гений, чье творчество знаменовало грандиозный качественный сдвиг в искусстве. Значение его всеобъемлющей деятельности, научной и художественной, стало ясно только тогда, когда были исследованы разрозненные рукописи Леонардо. В его заметках и рисунках открываются гениальные прозрения в самых различных областях науки и техники. Он был, по выражению Энгельса, «не только великим живописцем, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики»[1].

Искусство для Леонардо было средством познания мира. Многие его зарисовки служат иллюстрацией научного труда, и в то же время это произведения высокого искусства. Леонардо воплощал собой новый тип художника — ученого, мыслителя, поражающего широтой своих взглядов, многогранностью таланта.

Леонардо родился в селении Анкиано, недалеко от города Винчи. Он был внебрачным сыном нотариуса и простой крестьянки. Учился он во Флоренции, в мастерской скульптора и живописца Андреа Верроккьо. Одна из ранних работ Леонардо — фигура ангела в картине Верроккьо «Крещение» (Флоренция, Уффици) — выделяется среди застывших персонажей тонкой одухотворенностью и свидетельствует о полной зрелости ее создателя.

К числу ранних произведений Леонардо относится и хранящаяся в Эрмитаже «Мадонна с цветком» (так называемая «Мадонна Бенуа», ок. 1478), решительно отличающаяся от многочисленных мадонн 15 в. Отказываясь от жанровости и тщательной детализации мастеров раннего

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 346.

Возрождения, Леонардо углубляет характеристики, обобщает формы. Тонко моделированные боковым светом, фигуры молодой матери и ее младенца заполняют почти все пространство картины. Естественны и пластичны движения фигур, органически связанных между собой. Они ясно выступают на темном фоне стены. Открывающееся в окне чистое голубое небо связывает фигуры с природой, с необъятным миром, в котором господствует человек. В уравновешенном построении композиции чувствуется внутренняя закономерность. Но она не исключает теплоты, наивной прелести, наблюденной в жизни.

В 1480 г. Леонардо уже имеет свою мастерскую и получает заказы. Однако страстное увлечение наукой часто отвлекает его от занятий искусством. Недописанными остались большая алтарная композиция «Поклонение волхвов» (Флоренция, Уффици) и «Св. Иероним» (Рим, Ватиканская пинакотека). В первой художник стремился к преобразованию сложной монументальной композиции алтарного образа в пирамидально построенную, легко обозримую группу, к передаче глубины человеческих чувств. Во второй — к правдивому изображению сложных ракурсов человеческого тела, пространства пейзажа.

Не найдя должной оценки своего таланта при дворе Лоренцо Медичи с его культом изысканной утонченности, Леонардо поступил на службу к миланскому герцогу Лодовико Моро. Миланский период творчества Леонардо (1482—1499) оказался самым плодотворным. Здесь во всю мощь раскрылась многогранность его дарования как ученого, изобретателя и художника.

Свою деятельность он начал с исполнения скульптурного монумента — конной статуи отца герцога Лодовико Моро — Франческо Сфорца. Большая модель монумента, получившая единодушную высокую оценку современников, погибла при взятии Милана французами в 1499 г. Сохранились лишь рисунки — наброски различных вариантов монумента, изображения то вздыбленного, полного динамики скакуна, то торжественно выступающего коня, напоминающего решения Донателло и Верроккьо. Видимо, этот последний вариант и был претворен в модель статуи. Она значительно превосходила по размерам памятники Гаттамелате и Коллеони, что дало повод современникам и самому Леонардо называть монумент «великим колоссом». Это произведение позволяет считать Леонардо одним из крупнейших скульпторов того времени.

Не дошло до нас и ни одного осуществленного архитектурного проекта Леонардо. И все же его рисунки и проекты зданий, замыслы создания идеального города говорят о его даре выдающегося архитектора.

К миланскому периоду относятся живописные произведения зрелого стиля — «Мадонна в гроте» и «Тайная вечеря».

«Мадонна в гроте» (1483—1494, Париж, Лувр) — первая монументальная алтарная композиция Высокого Возрождения. Ее персонажи: Мария, Иоанн, Христос и ангел — приобрели черты величия, поэтическую одухотворенность и полноту жизненной выразительности. Объединенные настроением задумчивости и действием — младенец Христос благословляет Иоанна — в гармоничную пирамидальную группу, словно овеянные легкой дымкой светотени, персонажи евангельской легенды представляются воплощением идеальных образов мирного счастья.

В мир реальных страстей и драматических чувств переносит самая значительная из монументальных росписей Леонардо — «Тайная вечеря» (илл. 129), исполненная в 1495—1497 гг. для монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане. Отступив от традиционного толкования евангельского эпизода, Леонардо дает новаторское решение темы, ее содержания, композиции, глубоко раскрывающей человеческие чувства и переживания. Сведя к минимуму обрисовку обстановки трапезной, нарочито уменьшив размеры

стола и выдвинув его к переднему плану, он сосредоточивает внимание на драматической кульминации события, на контрастных характеристиках людей различных темпераментов, проявлении сложной гаммы чувств, выражающихся и в мимике и в жестикуляции, которыми апостолы отвечают на слова Христа: «Один из вас предаст меня». Решительный контраст апостолам составляют образы внешне спокойного, но печально-задумчивого Христа, находящегося в центре композиции, и облокотившегося на край стола предателя Иуды, грубый хищный профиль которого погружен в тень. Смятение, подчеркнутое жестом руки, судорожно сжимающей кошелек, и мрачный облик выделяют его среди других апостолов, в чьих освещенных лицах можно прочесть выражения удивления, сострадания, возмущения. Леонардо не отделяет фигуру Иуды от других апостолов, как это делали мастера раннего Возрождения. Все двенадцать учеников Христа расположены группами по три человека, по обе стороны от учителя. Некоторые из них в волнении вскакивают со своих мест, обращаясь к Христу. Разнообразные внутренние движения апостолов художник подчиняет строгому порядку. Композиция фрески поражает единством, цельностью, она строго уравновешена, центрична по построению. Монументализация образов, масштаб росписи способствуют впечатлению глубокой значительности изображения, подчиняющего себе все большое пространство трапезной. Леонардо гениально решает проблему синтеза живописи и архитектуры. Расположив стол параллельно стене, которую украшает фреска, он утверждает ее плоскость. Перспективное сокращение боковых стен, изображенных на фреске, как бы продолжает реальное пространство трапезной.

Фреска Леонардо сильно разрушена. Эксперименты его с использованием новых материалов не выдержали испытания временем, позднейшие записи и реставрации почти скрыли подлинник, который был расчищен лишь в 1954 г. Но сохранившиеся гравюры и подготовительные рисунки позволяют восполнить все детали композиции.

После взятия Милана французскими войсками Леонардо покинул город. Начались годы странствий. По заказу Флорентийской республики он исполнил картон для фрески «Битва при Ангиари», которая должна была украсить одну из стен зала Совета в Палаццо Веккьо (городского самоуправления). При создании этого картона Леонардо вступил в соревнование с молодым Микеланджело, исполнявшим заказ на фреску «Битва при Кашине» для другой стены того же зала. Однако эти картоны, получившие всеобщее признание современников, не дошли до наших дней. Лишь старые копии и гравюры позволяют судить о новаторстве гениев Высокого Возрождения в области батальной живописи.

В полной драматизма и динамики композиции Леонардо, эпизоде битвы за знамя, дан момент высшего напряжения сил сражающихся, раскрыта жестокая правда войны.

К этому же времени относится создание портрета Моны Лизы («Джоконды», ок. 1503, Париж, Лувр) (илл. 128), одного из самых прославленных произведений мировой живописи. Необычайна глубина и значительность созданного образа, в котором черты индивидуального сочетаются с большим обобщением. Новаторство Леонардо проявилось и в развитии портретной живописи Возрождения.

Пластически проработанная, замкнутая по силуэту, величественная фигура молодой женщины господствует над удаленным, окутанным голубоватой дымкой пейзажем со скалами и вьющимися среди них водными протоками. Сложный полуфантастический пейзаж тонко гармонирует с характером и интеллектом портретируемой. Кажется, что зыбкая изменчивость самой жизни ощущается в выражении ее лица, оживленного едва уловимой улыбкой, в ее спокойно-уверенном, проницательном взгляде.

Лицо и холеные руки патрицианки написаны с удивительной бережностью, мягкостью. Тончайшая, словно тающая, дымка светотени (так называемое сфумато), окутывая фигуру, смягчает контуры и тени; в картине нет ни одного резкого мазка или угловатого контура.

В последние годы жизни Леонардо большую часть времени уделял научным изысканиям. Он умер во Франции, куда приехал по приглашению французского короля Франциска I и где прожил всего два года.

Его искусство, научные и теоретические исследования, сама его личность оказали громадное воздействие на развитие мировой культуры. Его рукописи содержат бесчисленные заметки и рисунки, свидетельствующие об универсальности гения Леонардо. Здесь и тщательно прорисованные цветы, и деревья, наброски неведомых орудий, машин и аппаратов. Наряду с аналитически точными изображениями встречаются рисунки, отличающиеся необычайным размахом, эпичностью или тончайшим лиризмом. Страстный поклонник опытного познания, Леонардо стремился к его критическому осмыслению, к поиску обобщающих законов. «Опыт — это единственный источник познания»,— говорил художник. «Книга о живописи» раскрывает его взгляды теоретика реалистического искусства, для которого живопись одновременно и «наука и законная дочь природы». В трактате содержатся высказывания Леонардо по анатомии, перспективе, он ищет закономерности построения гармонической человеческой фигуры, пишет о взаимодействии цветов и рефлексах. Среди последователей и учеников Леонардо не было, однако, ни одного приближающегося по силе одаренности к учителю; лишенные самостоятельного взгляда на искусство, они лишь внешне усваивали его художественную манеру.

Рафаэль. Представление о самых светлых и возвышенных идеалах гуманизма Возрождения с наибольшей полнотой воплотил в своем творчестве Рафаэль Санти (1483—1520). Младший современник Леонардо, проживший короткую, чрезвычайно насыщенную жизнь, Рафаэль синтезировал достижения предшественников и создал свой идеал прекрасного, гармонически развитого человека в окружении величавой архитектуры или пейзажа.

Рафаэль родился в Урбино, в семье скромного живописца, который был первым его учителем. Позже он учился у Тимотео делла Вити и Перуджино, в совершенстве овладев манерой последнего. У Перуджино Рафаэль воспринял ту плавность линий, ту свободу постановки фигуры в пространстве, которые стали характерными для его зрелых композиций. Семнадцатилетним юношей он обнаруживает настоящую творческую зрелость, создав ряд образов, полных гармонии и душевной ясности.

Нежный лиризм и тонкая одухотворенность отличают одно из ранних его произведений — «Мадонну Конестабиле» (ок. 1500, Ленинград, Эрмитаж), просветленный образ молодой матери, изображенной на фоне прозрачного умбрийского пейзажа. Умение свободно расположить фигуры в пространстве, связать их друг с другом и с окружением проявляется и в композиции «Обручение Марии» (1504, Милан, галерея Брера). Простор в построении пейзажа, гармония форм архитектуры, уравновешенность и цельность всех частей композиции свидетельствуют о сложении Рафаэля как мастера Высокого Возрождения.

С переездом во Флоренцию Рафаэль живо впитывает важнейшие завоевания художников флорентийской школы с ее ярко выраженным пластическим началом и широким охватом действительности. Содержанием его искусства остается лирическая тема светлой материнской любви, но он придает ей особую значительность. Она получает более зрелое выражение в таких произведениях, как «Мадонна в зелени» (1505, Вена, Музей), «Мадонна со щегленком» (Флоренция, Уффици), «Прекрасная садовница» (1507, Париж, Лувр).

По существу, все они варьируют один и тот же тип композиции, составленной из фигур Марии, младенца Христа и Крестителя, образующих на фоне прекрасного сельского пейзажа пирамидальные группы в духе найденных Леонардо композиционных приемов. Естественность движений, мягкая пластика форм, плавность певучих линий, красота идеального типа мадонны, ясность и чистота пейзажных фонов способствуют выявлению возвышенной поэтичности образного строя этих композиций.

В 1508 г. Рафаэль был приглашен работать в Рим, ко двору папы Юлия II, человека властного, честолюбивого и энергичного, стремившегося приумножить художественные сокровища своей столицы и привлечь к себе на службу талантливых деятелей культуры того времени. В начале 16 в. Рим внушал надежды на национальное объединение страны. Идеалы общенационального порядка создали почву для творческого подъема, для воплощения передовых стремлений в искусстве. Здесь, в непосредственной близости к наследию античности, расцветает и мужает талант Рафаэля, приобретая новый размах и черты спокойного величия.

Рафаэль получает заказ на росписи парадных комнат (так называемых станц) Ватиканского дворца. Эта работа, продолжавшаяся с перерывами с 1509 по 1517 г., выдвинула его в число крупнейших мастеров итальянского монументального искусства, уверенно решавших проблему синтеза архитектуры и живописи Возрождения.

Дар Рафаэля — монументалиста и декоратора — проявился во всем блеске при росписи Станцы делла Сеньятура (комнаты печати). На длинных стенах этой комнаты, перекрытой парусными сводами, размещены композиции: «Диспута» и «Афинская школа» (илл. 130), на узких — «Парнас» и «Мудрость, Умеренность и Сила», олицетворявшие четыре области духовной деятельности человека: богословие, философию, поэзию и юриспруденцию. Разделенный на четыре части свод украшен аллегорическими фигурами, составляющими единую декоративную систему с росписями стен. Таким образом, все пространство комнаты оказалось охваченным живописью.

Объединение в росписях образов христианской религии и языческой мифологии свидетельствовало о распространении в среде гуманистов того времени идей примирения христианской религии с античной культурой и о безусловной победе светского начала над церковным. Даже в «Диспута» (споре отцов церкви о причастии), посвященной изображению деятелей религии, среди участников спора можно узнать поэтов и художников Италии — Данте, Фра Беато Анджелико.

О торжестве гуманистических идей в ренессансном искусстве, о связи его с античностью свидетельствует композиция «Афинская школа», прославляющая разум прекрасного и сильного человека, античную науку и философию. Роспись воспринимается воплощением мечты о светлом будущем. Из глубины анфилады грандиозных арочных пролетов выступает группа античных мыслителей, в центре которой величавый седобородый Платон и уверенный, вдохновенный Аристотель, жестом руки указующий на землю, основатели идеалистической и материалистической философии. Внизу, слева у лестницы, склонился над книгой Пифагор, окруженный учениками, справа — Эвклид, и здесь же, у самого края, Рафаэль изобразил рядом с живописцем Содомой самого себя. Это молодой человек с нежным, привлекательным лицом.

Все персонажи фрески объединены настроением высокого духовного подъема, глубокой мысли. Они составляют нерасторжимые в своей цельности и гармоничности группы, где каждый персонаж точно занимает свое место и где сама архитектура в ее строгой размеренности и величественности способствует воссозданию атмосферы высокого подъема творческой мысли.

Напряженным драматизмом выделяется фреска «Изгнание Элиодора» в Станце д'Элиодоро. Внезапность совершающегося чуда — изгнания грабителя храма небесным всадником — передана стремительной диагональю главного движения, использованием светового эффекта. Среди зрителей, взирающих на изгнание Элиодора, изображен папа Юлий II. Это намек на события современности — изгнание из Папской области французских войск.

Римский период творчества Рафаэля отмечен высокими достижениями и в области портрета. Острохарактерные портретные черты приобретают полные жизни персонажи «Мессы в Больсене» (фрески в Станце д'Элиодоро). К портретному жанру Рафаэль обращался и в станковой живописи, проявляя здесь свою самобытность, раскрывая в модели наиболее характерное и значительное. Им написаны портреты: папы Юлия II (1511, Флоренция, Уффици), папы Льва X с кардиналами Людовико деи Росси и Джулио деи Медичи (ок. 1518, Флоренция, Уффици) и др. Важное место в его искусстве продолжает занимать образ мадонны, приобретающий черты большего величия, монументальности, уверенности, силы. Такова «Мадонна делла седиа» («Мадонна в кресле», 1516, Флоренция, галерея Питти) с ее замкнутой в круг композицией.

В это же время Рафаэль создал величайшее свое творение — «Сикстинскую мадонну» (1515—1519, Дрезден, Картинная галерея) (илл. 131), предназначавшуюся для церкви св. Сикста в Пьяченце. В отличие от ранних, более светлых по настроению, лиричных мадонн это величавый образ, полный глубокого значения. Раздвинутые сверху по сторонам занавеси открывают легко идущую по облакам Марию с младенцем на руках. Ее взгляд позволяет заглянуть в мир ее переживаний. Серьезно и печально-тревожно смотрит она куда-то вдаль, как будто предвидя трагическую судьбу сына.

Слева от мадонны изображен папа Сикст, восторженно созерцающий чудо, справа — св. Варвара, благоговейно потупившая взор. Внизу — два ангела, глядящие вверх и как бы возвращающие нас к главному образу — мадонне и ее недетски задумчивому младенцу.

Безупречная гармония и динамичное равновесие композиции, тонкий ритм плавных линейных очертаний, естественность и свобода движений составляют неотразимую силу этого цельного, прекрасного образа. Жизненная правда и черты идеала сочетаются с душевной чистотой сложного трагического характера Сикстинской мадонны. Прообраз ее некоторые исследователи находили в чертах «Дамы в покрывале» (ок. 1513, Флоренция. галерея Питти), но сам Рафаэль в письме к своему другу Кастильоне писал, что в основе его творческого метода лежит принцип отбора и обобщения жизненных наблюдений: «Для того чтобы написать красавицу, мне надо видеть многих красавиц, но ввиду недостатка... в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на ум». Так в реальности художник находит черты, которые соответствуют его идеалу, возвышающемуся над случайным и преходящим.

Рафаэль умер тридцати семи лет, оставив незаконченными росписи виллы Фарнезины, Ватиканские лоджии и ряд других работ, завершенных по картонам и рисункам его учениками. Свободные, изящные, непринужденные рисунки Рафаэля выдвигают их создателя в ряд крупнейших рисовальщиков мира. Его работы в области архитектуры и прикладного искусства свидетельствуют о нем, как о разносторонне одаренном деятеле Высокого Возрождения, снискавшем громкую славу у современников. Само имя Рафаэля в дальнейшем превратилось в нарицательное имя идеального художника.

Многочисленные итальянские ученики и последователи Рафаэля возводили в непререкаемую догму творческий метод учителя, что способство-

вало распространению подражательности в итальянском искусстве и свидетельствовало о назревающем кризисе гуманизма.

Микеланджело. Кульминацией Высокого Возрождения и в то же время отражением глубоких противоречий культуры эпохи явилось творчество третьего из титанов итальянского искусства — Микеланджело Буонарроти (1475—1564). Даже по сравнению с Леонардо и Рафаэлем, поражающими своей разносторонней одаренностью, Микеланджело отличается тем, что в каждой из областей художественного творчества он оставил произведения грандиозные по масштабам и силе, воплощающие наиболее прогрессивные идеи эпохи. Микеланджело был гениальным скульптором, живописцем, архитектором, рисовальщиком, военным инженером, поэтом, и в то же время он был борцом за высокие гуманистические идеалы, гражданином, с оружием в руках отстаивающим свободу и независимость своей родины.

Великий художник и борец неразделимы в представлении о Микеланджело. Вся его жизнь — борьба за утверждение права человека на свободу, на творчество. На всем протяжении долгого творческого пути в центре внимания художника находился человек, действенный, активный, готовый к подвигу, охваченный великой страстью. В его произведениях позднего периода отражено трагическое крушение ренессансных идеалов.

Микеланджело родился в Капрезе (в окрестностях Флоренции), в семье градоправителя. Тринадцатилетним мальчиком он поступил в мастерскую Гирландайо, а через год — в художественную школу при дворе Лоренцо Медичи Великолепного. Здесь он обучался под руководством Бертольдо ди Джованни. Познакомившись с культурой двора Медичи, с замечательными произведениями античного и современного искусства, с прославленными поэтами и гуманистами, Микеланджело не замкнулся в изысканной придворной обстановке. Его первые самостоятельные произведения свидетельствуют о тяготении к большим монументальным образам, полным героики и силы. Рельеф «Битва кентавров» (начало 1490-х гг., Флоренция, Каса Буонарроти) раскрывает драматизм и бурную динамику схватки, бесстрашие и энергию бойцов, могучую пластику взаимосвязанных сильных фигур, пронизанных единым стремительным ритмом.

Окончательное формирование общественного сознания Микеланджело приходится на время изгнания из Флоренции Медичи и установления там республиканского строя. Поездки в Болонью и Рим способствуют завершению художественного образования. Античность открывает перед ним гигантские возможности, таящиеся в скульптуре. В Риме была создана мраморная группа «Пьета» (1498—1501, Рим, собор св. Петра) — первое оригинальное произведение мастера, пронизанное верой в торжество гуманистических идеалов Возрождения. Драматическую тему оплакивания Христа богоматерью скульптор решает в глубоко психологическом плане, выражая безмерное горе наклоном головы, точно найденным жестом левой руки. Нравственная чистота образа Марии, благородная сдержанность ее чувств раскрывают силу характера и переданы в классически ясных формах, с поразительным совершенством. Обе фигуры скомпонованы в нерасторжимую группу, в которой ни одна деталь не нарушает замкнутого силуэта, его пластической выразительности.

Страстная патетика устремленного на подвиг человека захватывает в статуе Давида (Флоренция, Академия изящных искусств) (илл. 133), исполненной в 1501—1504 гг., по возвращении скульптора во Флоренцию. В образе легендарного героя нашла воплощение идея гражданского подвига, мужественной доблести и непримиримости. Микеланджело отказался от повествовательности своих предшественников. В отличие от Донателло и Верроккьо, изображавших Давида после победы над врагом, Микеланджело представил его перед боем. Он сосредоточил внимание на волевой

113. Джотто. Поцелуй Иуды. Фреска Капеллы дель Арена в Падуе. Фрагмент. Около 1305 г.

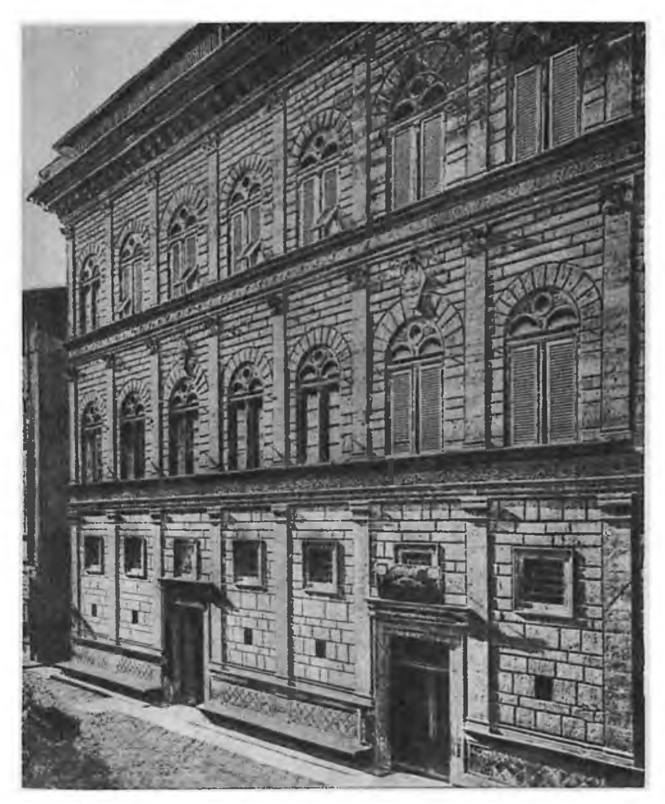
114. Брунеллески. Купол собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. 1420—1436



113

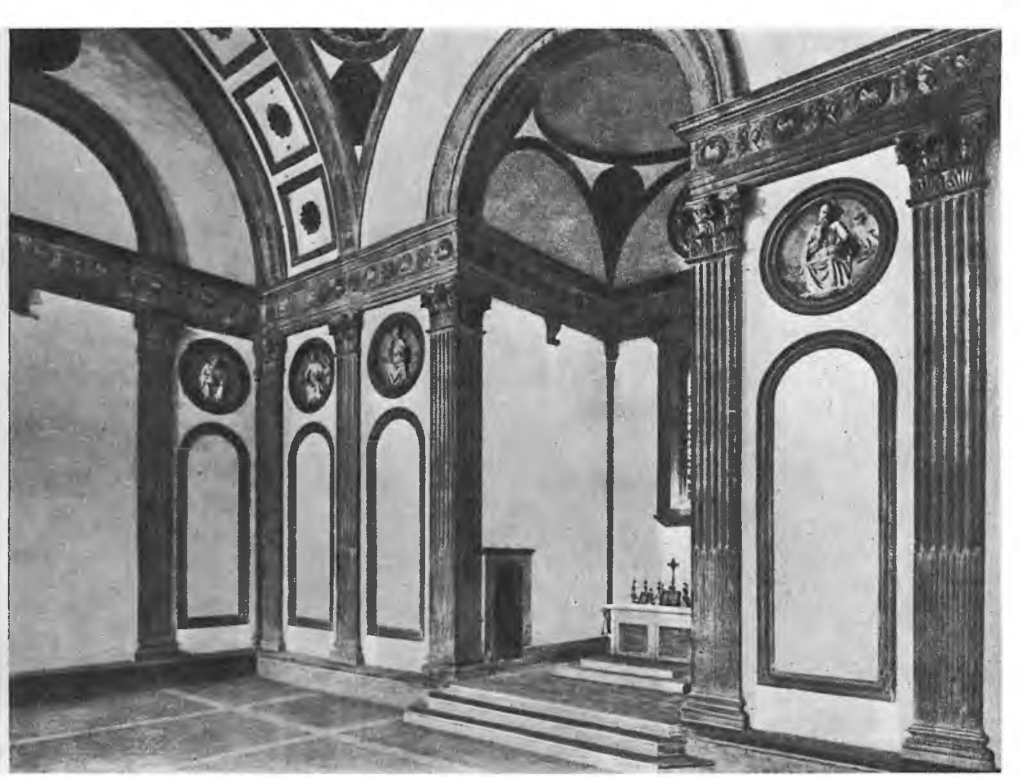


114





115, 116



117

115. **Альберти, Росселлино.** Палаццо Ручеллаи во Флоренции. 1446—1451. Фасад

116. **Брунеллески.** Капелла Пацци во Флоренции. Начата в 1429 г. Фасад

117. **Брунеллески.** Капелла Пацци во Флоренции. Внутренний вид

118. **Гиберти.** Восточные двери флорентийского баптистерия. 1425—1452





119



120

119. Д о н а т е л л о. Конная статуя кондотьера Гаттамелаты в Падуе. 1447—1453

120. Ф и л и п п о Л и п п и. Мадонна под вуалью. Фрагмент. Около 1465 г.

121. Д о н а т е л л о. Давид. 1430-е гг.

122. А н д р е а д е л ь К а с т а н ь о. Кондотьер Флоренции Пиппо Спано. Фреска из виллы Пандольфини. Около 1450 г.

123. М а з а ч ч о. Чудо со статиром. Фреска капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции. Между 1427 и 1428 гг.

124. П ь е р о д е л л а Ф р а н ч е с к а. Прибытие царицы Савской к царю Соломону. Фреска церкви Сан Франческо в Ареццо. Фрагмент. 1452—1466



121



122



123, 124

125. Верроккьо. Конная статуя кондотьера Коллеони в Венеции. 1479—1488

126. Мантенья. Встреча Лодовико Гонзага с кардиналом Франческо Гонзага. Фреска Камеры дельи Спози в Палаццо Дукале в Мантуе. Закончена в 1474 г.

127. Боттичелли. Рождение Венеры. Около 1484 г.

128. Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы («Джоконда»). Около 1503 г.



125



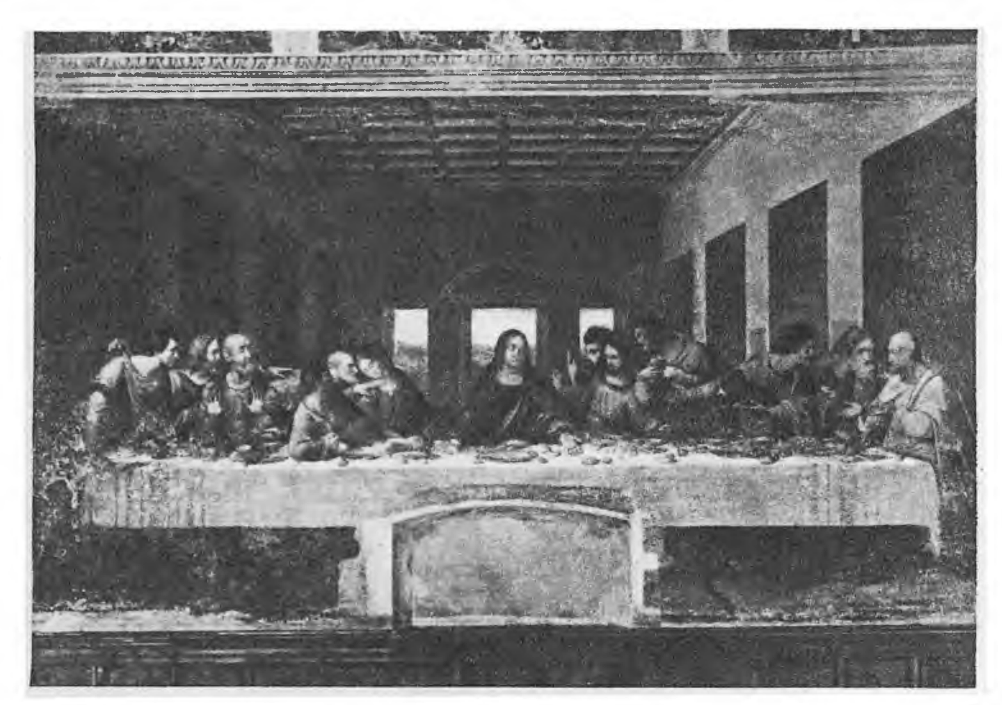
126

127



129. Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. Фреска в трапезной монастыря Санта Мария делле Грация в Милане. 1495—1497

130. Рафаэль. Афинская школа. Фреска Станцы делла Сеньятура в Ватиканском дворце в Риме. 1509—1511



129

130

131. Р а ф а э л ь. Сикстинская мадонна. 1515—1519

132. М и к е л а н д ж е л о. Сотворение Адама. Фреска плафона Сикстинской капеллы в Ватикане. Фрагмент. 1508—1512

131



132

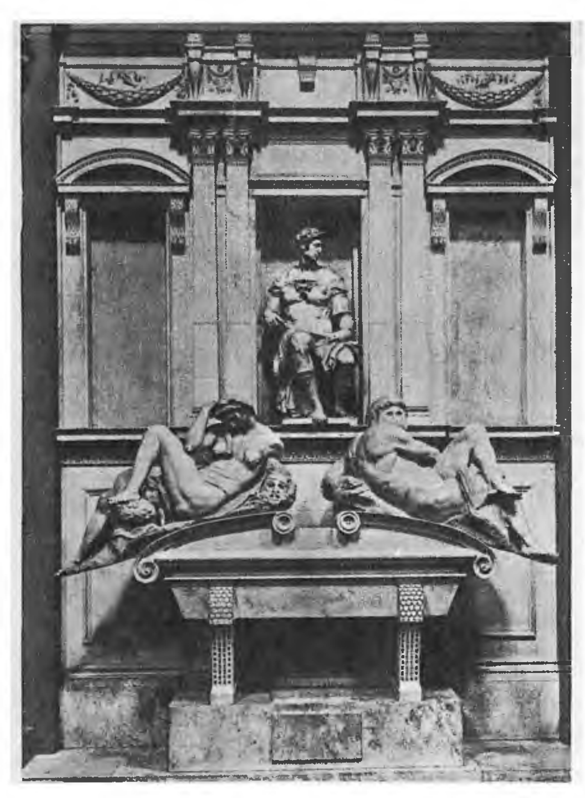
133. Микеланджело. Давид. 1501—1504

134. Микеланджело. Гробница Джулиано Медичи в церкви Сан Лоренцо во Флоренции. 1520—1534

135. Браманте. Темпьетто. Церковь монастыря Сан Пьетро ин Монторио в Риме. Закончена в 1502 г.

136. Палладио. Вилла Ротонда близ Виченцы. 1551—1567





133, 134

135, 136





137

137. Джорджоне. Спящая Венера. Около 1508 —1510 гг.

138. Тициан. Любовь земная и небесная. Около 1516 г.

138







139, 140



141

139. Тициан. Св. Себастьян. Около 1570 г.

140. Веронезе. Брак в Кане. Фрагмент. 1563

141. Тинторетто. Тайная вечеря. Роспись церкви Сан Джорджо Маджоре в Венеции. 1594

142. Тициан. Портрет Ипполито Риминальди. Конец 1540-х гг.

143. Тинторетто. Чудо св. Марка. 1548



142



143



144



145

144. Губерт и Ян ван Эйки. Гентский алтарь (в раскрытом виде). 1426—1432

145. Питер Брейгель. Охотники на снегу. 1565

146. Ян ван Эйк. Чета Арнольфини. 1434

147. Питер Брейгель. Слепые. 1568

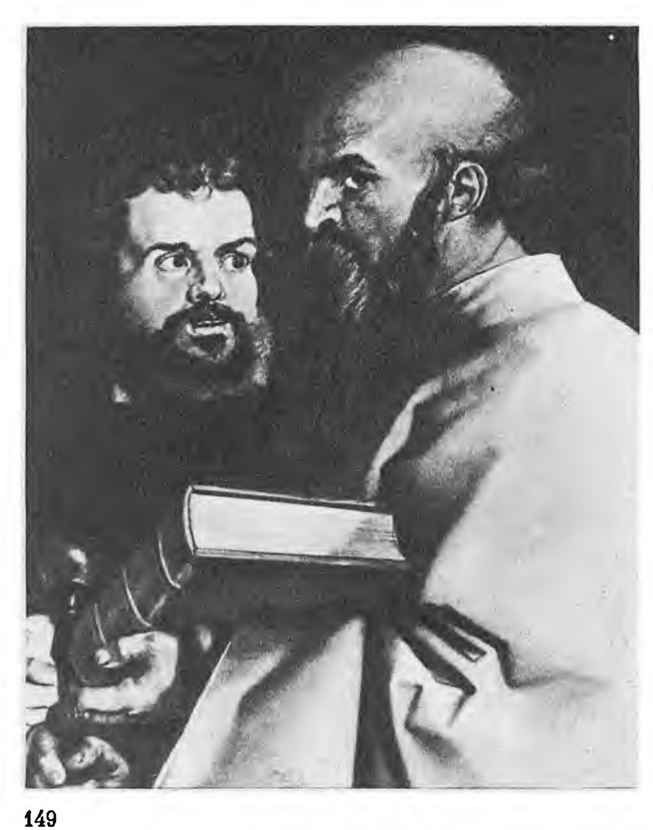


146

147



148



149



150



151

148. Дюрер. Меланхолия. Гравюра на меди. 1514

149. Дюрер. Четыре апостола. Фрагмент. 1526

150. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Джона Пойнса. Рисунок. 1530-е гг.

151. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Шарля Моретта. 1534—1536

собранности и напряженности всех сил героя, переданных пластическими средствами. В этой колоссальной статуе ясно выражена особенность пластического языка Микеланджело: при внешне спокойной позе героя вся его фигура с могучим торсом и великолепно моделированными руками и ногами, его прекрасное вдохновенное лицо выражают собранность всех физических и духовных сил. Все мускулы кажутся пронизанными движением. Микеланджело вернул наготе тот этический смысл, каким она обладала в античной пластике.

Образ Давида приобретает и более широкое значение, как выражение творческих сил свободного человека. Уже в те времена флорентийцы поняли гражданственный пафос статуи и ее значение, установив ее в центре города перед зданием Палаццо Веккьо как призыв к защите отечества и к справедливому правлению.

Найдя убедительную форму решения статуи (с опорой на одну ногу), мастерски ее моделировав, Микеланджело заставил забыть о тех трудностях, которые пришлось преодолеть ему в работе с материалом. Статуя была высечена из глыбы мрамора, которую, как все считали, испортил один неудачливый скульптор. Микеланджело сумел вписать фигуру в готовый блок мрамора так, чтобы она укладывалась в нем предельно компактно.

Одновременно со статуей Давида был исполнен картон для росписи зала Совета Палаццо Веккьо «Битва при Кашине» (известен по гравюрам и живописной копии). Вступив в соревнование с Леонардо, молодой Микеланджело получил преимущество в общественной оценке своей работы; теме разоблачения войны и ее зверств он противопоставил прославление возвышенных чувств доблести и патриотизма солдат Флоренции, устремившихся на поле боя по призывному сигналу трубы, готовых к героическому действию.

Получив заказ от папы Юлия II на сооружение его гробницы, Микеланджело, не закончив «Битву при Кашине», в 1505 г. переезжает в Рим. Он создает проект величественного мавзолея, украшенного многочисленными статуями и рельефами. Для подготовки материала — мраморных блоков — скульптор выехал в Каррару. За время его отсутствия папа охладел к идее сооружения гробницы. Оскорбленный Микеланджело покинул Рим и только после настойчивых призывов папы вернулся назад. На этот раз он получил новый грандиозный заказ — роспись потолка Сикстинской капеллы, который принял с большой неохотой, так как считал себя прежде всего скульптором, а не живописцем. Эта роспись стала одним из величайших творений итальянского искусства.

В труднейших условиях, на протяжении четырех лет (1508—1512) работал Микеланджело, выполнив всю роспись громадного плафона (600 *кв. м*) собственноручно. В соответствии с архитектоникой капеллы он расчленил перекрывающий ее свод на ряд полей, разместив в широком центральном поле девять композиций на сюжеты из Библии о сотворении мира и жизни первых людей на земле: «Отделение света от тьмы», «Сотворение Адама» (илл. 132), «Грехопадение», «Опьянение Ноя» и др. По сторонам от них, на склонах свода, изображены фигуры пророков и сивилл (прорицательниц); по углам полей — сидящие обнаженные юноши; в парусах свода, распалубках и люнетах над окнами — эпизоды из Библии и так называемые предки Христа. Грандиозный ансамбль, включающий более трехсот фигур, представляется вдохновенным гимном красоте, мощи, разуму человека, прославлением его творческого гения и героических деяний. Даже в образе бога — величественного могучего старца, подчеркнут прежде всего созидательный порыв, выраженный в движениях его рук, словно действительно способных творить миры и давать жизнь человеку. Титаническая сила, интеллект, прозорливая мудрость и возвышенная красота характеризуют образы пророков: глубоко задумавшегося скорб-

ного Иеремию, поэтически одухотворенного Исайю, могучую Кумскую сивиллу, прекрасную юную Дельфийскую сивиллу. Создаваемым Микеланджело характерам присуща огромная сила обобщения: для каждого персонажа он находит особую позу, поворот, движение, жест.

Если в отдельных образах пророков нашли воплощение трагические раздумья, то в образах обнаженных юношей, так называемых рабов, передано ощущение радости бытия, неуемной силы и энергии. Их фигуры, представленные в сложных ракурсах, в движениях, получают богатейшую пластическую разработку. Все они, не разрушая плоскости сводов, обогащают их, выявляют тектонику, усиливая общее впечатление гармонии. Сочетание грандиозных масштабов, суровой мощи действия, красоты и собранности цвета рождает чувство свободы и уверенности в торжестве человека.

После смерти папы Юлия II Микеланджело закончил работу над его гробницей в более скромном, чем первоначальный замысел, варианте. Для нее были исполнены статуи двух пленников (ок. 1513, Париж, Лувр) и статуя Моисея (1515—1516, Рим, церковь Сан Пьетро ин Винколи). В образах пленников усиливается то ощущение трагического разлада, неразрешимого конфликта между человеком и враждебными ему силами, которое было заложено в некоторых образах Сикстинской капеллы. «Скованный пленник» еще оказывает титаническое сопротивление, стремясь освободиться от сковывающих его пут. В «Умирающем пленнике» господствует тема страдания, сломленного сопротивления, покоя, переходящего в вечный сон. Чувство трагического никогда еще не было раскрыто с такой полнотой. И как образ несокрушимой мощи возникает разгневанный пророк Моисей, возмущенный отступничеством своего народа и поднимающийся в защиту справедливости и свободы. Художник достиг громадной пластической силы в раскрытии кульминации драматического конфликта. Для выражения его он преувеличивает мощь сложения героя, усиливает движение разворотом торса, широких плеч. Многоплановость композиции, рассчитанной на рассмотрение спереди и под углом, подчеркнута разнообразием пластических эффектов, выразительностью замкнутого силуэта.

Решительный перелом в мировоззрении Микеланджело происходит к концу 30-х гг. 16 в. и связан с наступлением кризиса ренессансной культуры. Падение под натиском иноземных завоевателей Рима, второе изгнание из Флоренции Медичи, героическая оборона республиканской Флоренции, участие в ней Микеланджело и падение Республики — все это оказывает сильнейшее воздействие на творчество великого художника.

В условиях усиливающегося террора продолжает он работу над гробницами Медичи в капелле при церкви Сан Лоренцо, построенной по его проекту. Небольшое, перекрытое куполом, квадратное в плане помещение капеллы с белыми стенами, расчлененными темно-серыми мраморными пилястрами, производит впечатление стройного единства и драматической мощи. Друг против друга, на противоположных стенах капеллы размещены гробницы герцогов Лоренцо Урбинского и Джулиано Немурского (илл. 134) (1520—1534). Их статуи заключены в ниши — это не портреты, а скорее олицетворения различных типов человеческих характеров, образы идеальных героев. На саркофагах, стоящих перед нишами, расположены могучие обнаженные фигуры — аллегории «Утро», «Вечер», «День» и «Ночь» как символы неумолимо текущего времени, образы, полные тревоги и беспокойства. Фигуры времен суток едва удерживаются на саркофагах, чувство глубокого напряжения усиливается контрастом между физической силой и совершенством пропорций их тел и выражением страдания и внутреннего надлома, ощутимого в их лицах. Поражает трагизмом и титаничностью образ Дня. Его сумрачный лик почти угрожающ.

Все компоненты капеллы сочетаются воедино, ее архитектура и скульптура составляют пронизанный единой мыслью величавый монументальный ансамбль. Настроения Микеланджело, выраженные в образах капеллы Медичи, подтверждены и тем его четверостишием, которым он от имени «Ночи» ответил на сонет, посвященный ей поэтом Строцци.

«Отрадно спать, отрадней камнем быть.
О, в этот век, преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать — удел завидный.
Прошу, молчи, не смей меня будить!»

Последние годы жизни Микеланджело проводит в Риме, в обстановке нарастающего духовного одиночества. Но и в эти годы усиления общественной реакции, нового наступления католической церкви Микеланджело не утрачивает веры в человека. Он создает в Сикстинской капелле полную мятежного духа протеста и обличения огромную фреску «Страшный суд» (1531—1541). Она трактована как грандиозная космическая катастрофа. Обнаженные фигуры ангелов, святых, грешников увлекает неумолимый поток стихийного движения, которому они не могут противостоять. В центре композиции — Христос, наделенный титанической мощью. С гневом вершит он суд над человечеством. Полны трагизма скульптурные группы «Пьета» (Флоренция, Собор) и «Пьета Ронданини» (1555—1564, Милан, Кастелло Сфорцеско).

К этому же периоду относится величайшее из архитектурных сооружений Микеланджело — собор св. Петра в Риме, где вновь торжествуют высокие гуманистические представления. В создании собора св. Петра, который должен был свидетельствовать о мощи католицизма и папского государства, принимали участие поочередно Браманте и Рафаэль, Перуцци и Антонио да Сангалло Младший, но решающее значение в возведении этого крупнейшего культового здания Рима имел Микеланджело. Он решил задачу как скульптор, для которого главным средством выражения была масса, пронизанная движением, ритмом. По его проекту был принят центрический план, но в нем усилены монолитность и динамичное напряжение. Расчлененные пилястрами большого ордера, стены завершаются тяжелым аттиком. Над всем господствует мощный купол, покоящийся на массивном барабане и увенчанный фонарем. Купол достраивался уже после смерти его гениального создателя. Все формы здания взаимосвязаны, даны в движении, в борьбе. Пилястры находят продолжение в выступах аттика, в больших спаренных колоннах, окружающих барабан, и малых, повторяющих тот же мотив, вокруг фонаря, в ребрах купола. Пластичность и цельность архитектурного образа, новое понимание Микеланджело задач пространственных решений, величественных и монументальных, и вместе с тем особая напряженность и борьба архитектурных форм предвосхищают черты зодчества следующего периода.

Влияние Микеланджело на современных ему художников и последующие поколения огромно. Однако мастера, непосредственно с ним соприкасавшиеся, заимствовали только внешние формы, отдельные мотивы его произведений, не связывая их с пониманием глубоких противоречий и трагизма эпохи, которые нашли отражение в искусстве Микеланджело.

Маньеризм

В связи с изменениями, происшедшими в Италии в 1520—1530-е гг., в искусстве распространяются явления, чуждые культуре Возрождения, получившие впоследствии название маньеризма.

Внутренний разлад и чувство бессилия перед неразрешимыми противоречиями, которые переживали многие художники, приводят их к отказу от идеалов гармонической личности, к пессимистическому надлому, осозна-

нию одиночества. Они насыщают свои произведения настроениями тревоги и беспокойства, религиозной экзальтации, а иногда чувственности. Созданные ими образы в большинстве своем отличаются внутренней хрупкостью, опустошенностью и холодностью. Деформация, крайне удлиненные пропорции фигур, причудливо извивающиеся линии, беспокойные ритмы характерны для произведений мастеров этого направления: Понтормо (1494—1557), Пармиджанино (1503—1540) и других.

Искусство маньеристов, по сути своей антинародное и ложное, с преобладанием внешней формы над содержанием, вызвано было нарастанием субъективизма и болезненного излома, явившихся выражением кризиса гуманизма. Оно было прямым отражением феодальной реакции и получило распространение не только в Риме и Флоренции, но и в небольших абсолютистских центрах порабощенной и раздробленной Италии.

Искусство Венеции

В то время как в Средней и Южной Италии кратковременный «золотой век» Высокого Возрождения был завершен в первые три десятилетия 16 в., а в последующие годы наряду с величайшей его вершиной — творчеством Микеланджело — развивалось упадочное маньеристическое направление, на севере Италии, в Венеции, дает свои полновесные плоды гуманистическое искусство Высокого и позднего Возрождения. Падение Константинополя под натиском турок сильно поколебало торговые позиции «царицы Адриатики». И все же накопленные венецианскими купцами огромные денежные средства позволили ей сохранить свою независимость, жизненный уклад Возрождения на протяжении значительной части 16 в.

Архитектура

Праздничным блеском сверкали беломраморные дворцы и храмы Венеции, расположенные вдоль главной парадной водной дороги — Большого канала. Проведенные архитектором Якопо Сансовино (1486—1570) градостроительные работы видоизменили центр Венеции, связав его с водной стихией — устьем канала. Сооруженное им монументальное здание Библиотеки Сан Марко с двухъярусной ордерной аркадой способствовало организации Пьяццетты (небольшой площади), открывающей на лагуну главную площадь — перед собором Сан Марко. Этот прекрасный ансамбль мировой архитектуры был завершен Палладио. На противоположной стороне лагуны, на острове Сан Джордже Маджоре, он построил церковь и колокольню, которые словно включили в центральный ансамбль города громадный водный бассейн лагуны.

Живопись

Особого расцвета достигла венецианская живопись, отличавшаяся богатством и насыщенностью колорита. Языческое преклонение перед красотой физической сочеталось здесь с интересом к духовной жизни человека. Чувственное восприятие мира было более непосредственным, чем у флорентийцев, и вызвало развитие пейзажа.

Джорджоне. Этап Высокого Возрождения в Венеции открывает искусство Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, прозванного Джорджоне (ок. 1477—1510), сыгравшего для венецианской живописи ту же роль, что Леонардо для среднеитальянской.

По сравнению с ясной рациональностью искусства Леонардо живопись Джорджоне пронизана глубоким лиризмом и созерцательностью. Звучные краски, положенные прозрачными слоями, смягчают очертания. Раскрытию поэтичности и гармонии его совершенных образов способствует пейзаж, занимающий видное место в его творчестве. Гармоническая связь человека с природой — важная особенность творчества Джорджоне.

Сформировавшись в среде гуманистов, музыкантов, поэтов, сам незаурядный музыкант, Джорджоне находит тончайшую музыкальность ритмов в своих композициях. Громадную роль играет в них колорит. Художник мастерски использует свойства масляной живописи. Многообразие оттенков и переходных тонов помогает ему достигнуть единства объема, света, цвета и пространства. Среди ранних его произведений привлекает нежной мечтательностью, тонким лиризмом «Юдифь» (ок. 1502, Ленинград, Эрмитаж). Библейская героиня изображена юной прекрасной женщиной на фоне притихшей природы. Однако странную тревожную ноту вносит в эту, казалось бы, гармоничную композицию меч в руке героини и отрубленная голова врага, ею попранная.

В картинах «Гроза» (ок. 1505, Венеция, Галерея Академии) и «Сельский концерт» (ок. 1508, Париж, Лувр), сюжеты которых остались неустановленными, настроение создают не только люди, но и природа: предгрозовая — в первой и спокойно-лучезарная, торжественная — во второй. На фоне пейзажа изображены люди, погруженные в раздумье, словно ожидающие чего-то или музицирующие, составляющие неразрывное целое с окружающей их природой.

Сочетание идеального гармоничного с конкретно-индивидуальным в характеристике человека отличают написанные Джорджоне портреты Антонио Брокардо (ок. 1508—1510, Будапешт, Музей) и неизвестного юноши (Берлин, Музей), привлекающие глубиной мысли, благородством характеров, мечтательностью и одухотворенностью. Образ совершенной возвышенной красоты и поэтичности получает свое идеальное воплощение. в «Спящей Венере» (ок. 1508—1510, Дрезден, Картинная галерея) (илл. 137). Она представлена на фоне сельского пейзажа, погруженная в мирный сон. Плавный ритм линейных очертаний ее фигуры тонко гармонирует с мягкими линиями пологих холмов, с задумчивым спокойствием природы. Смягчены все контуры, идеально прекрасна пластика, пропорционально соразмерны нежно моделированные формы. Тонкие нюансы золотистого тона передают теплоту обнаженного живого тела.

Джорджоне умер в самом расцвете творческих сил от чумы, так и не завершив свою самую совершенную картину. Пейзаж в «Спящей Венере» дописывал Тициан (исполнивший и ряд других заказов, порученных Джорджоне).

Тициан. На долгие годы определило пути развития венецианской школы живописи искусство ее главы Тициана (1487/90—1576). Наряду с искусством Леонардо, Рафаэля и Микеланджело оно представляется вершиной Высокого Возрождения. Верность Тициана гуманистическим принципам, вера в волю, разум и возможности человека, мощный колоризм сообщают его произведениям громадную притягательную силу. В его творчестве окончательно выявляется своеобразие реализма венецианской школы живописи. Мироощущение художника полнокровно, знание жизни — глубоко и многогранно. Разносторонность его дарования проявилась в разработке различных жанров и тем лирических и драматических.

В отличие от рано умершего Джорджоне Тициан прожил долгую счастливую жизнь, полную вдохновенного творческого труда. Он родился в местечке Кадоре, всю жизнь прожил у Венеции, там же учился — сначала у Беллини, а затем у Джорджоне. Лишь ненадолго, уже добившись известности, он выезжал по приглашению заказчиков в Рим и Аугсбург, предпочитая работать в обстановке своего просторного гостеприимного дома, где часто собирались его друзья — гуманисты и художники, писатель Аретино, архитектор Сансовино.

Ранние произведения Тициана носят следы воздействия поэтичности искусства Джорджоне в тематике, типах и общем созерцательном мировосприятии. Но в отличие от мечтательно лиричных образов своего

предшественника Тициан создает образы более полнокровные, активные, жизнерадостные, чувственные. В картине «Любовь земная и небесная» (ок. 1516, Рим, галерея Боргезе) (илл. 138) на фоне прекрасного идиллического пейзажа представлены две женщины. Одна из них, пышно одетая, задумчиво-непринужденная, слушает другую, златокудрую, ясноглазую, сверкающая красота обнаженного тела которой оттенена алым плащом, ниспадающим с ее плеча.

Сюжет этой аллегории, так же как и ряда картин Джорджоне, не имеет единого толкования. Но он дал возможность художнику изобразить два различных характера, состояния, два идеальных образа, тонко гармонирующих с озаренной теплым светом пышной природой.

На противопоставлении двух характеров строит Тициан композицию «Динарий кесаря» (1518, Дрезден, Картинная галерея); благородство и возвышенная красота Христа подчеркиваются хищным выражением лица и уродливостью стяжателя фарисея.

К периоду творческой зрелости Тициана относится ряд алтарных образов, портретов и мифологических композиций. Слава Тициана распространилась далеко за пределы Венеции, и число заказов непрестанно возрастало. В его произведениях 1518—1530 гг. грандиозный размах и пафос сочетаются с динамикой построения композиции, торжественным величием, с восприятием полноты бытия, богатством и красотой насыщенных цветовых гармоний. Таково «Вознесение Марии» («Ассунта», 1518, Венеция, церковь Санта Мария деи Фрари), где мощное дыхание жизни ощущается в самой атмосфере, в бегущих облаках, в толпе апостолов, с восхищением и удивлением взирающих на фигуру возносящейся в небо Марии, строго-величавую, патетичную. Энергична светотеневая моделировка каждой фигуры, естественны сложные и широкие движения, исполненные страстного порыва. Торжественно звучны глубокие красные и синие тона. В «Мадонне семьи Пезаро» (1526, Венеция, церковь Санта Мария деи Фрари), отказавшись от традиционного центрического построения алтарного образа, Тициан дает сдвинутую вправо асимметричную, но уравновешенную композицию, полную яркой жизненности. Острыми портретными характеристиками наделены предстоящие перед Марией заказчики — семейство Пезаро.

В 1530—1540-х гг. пафос и динамика ранних композиций Тициана сменяются жизненно непосредственными образами, ясной уравновешенностью, замедленным повествованием. В картины на религиозные и мифологические темы художник вводит конкретную среду, народные типы, точно наблюденные детали быта. В сцене «Введения во храм» (1534—1538, Венеция, галерея Академии) изображена маленькая Мария, поднимающаяся по широкой лестнице к первосвященникам. И тут же среди шумной толпы горожан, собравшихся перед храмом, выделяется фигура старухи торговки, усевшейся рядом со своим товаром — корзиной с яйцами. В картине «Венера Урбинская» (1538, Флоренция, Уффици) образ чувственной обнаженной красавицы низводится с поэтических высот введением на втором плане фигур служанок, что-то достающих из сундука. Цветовая гамма, сохраняя звучность, становится сдержанной и глубокой.

На протяжении всей жизни Тициан обращался к жанру портрета, выступив новатором и в этой области. Он углубляет характеристики портретируемых, подмечая своеобразие осанки, движений, мимики, жеста, манеры носить костюм. Его портреты подчас перерастают в картины, раскрывающие психологические конфликты и взаимодействия людей. Уже в раннем портрете «Юноши с перчаткой» (ок. 1520, Париж, Лувр) образ приобретает индивидуальную конкретность и вместе с тем в нем выражены типические черты человека Возрождения, с его целеустремленностью, энергией, чувством независимости. Юноша словно задает вопрос и ждет

ответа. Сжатые губы, блестящие глаза, контраст белого и черного в одежде обостряют характеристику. Большой драматичностью и усложненностью внутреннего мира, психологических и социальных обобщений отличаются портреты позднего времени, когда в творчестве Тициана рождается тема конфликта человека с окружающим миром. Поразителен по раскрытию утонченного духовного мира портрет Ипполито Риминальди (конец 1540-х гг., Флоренция, галерея Питти) (илл. 142), бледное лицо которого властно притягивает сложностью характеристики, трепетной одухотворенностью. Внутренняя жизнь сосредоточена во взгляде, одновременно напряженном и рассеянном, в нем горечь сомнений и разочарований.

Как своеобразный документ эпохи воспринимается групповой портрет в рост папы Павла III с племянниками, кардиналами Алессандро и Оттавио Фарнезе (1545—1546, Неаполь, Музей Каподимонте), обнажающий эгоизм и лицемерие, жестокость и алчность, властность и подобострастие, дряхлость и цепкость, всю сложность взаимоотношений, связывающих этих людей. Ярко реалистичен героический конный портрет Карла V (1548, Мадрид, Прадо) в рыцарских доспехах, на фоне пейзажа, озаренного золотыми отблесками заходящего солнца. Портрет этот оказал громадное воздействие на сложение барочного портрета 17—18 вв.

В 1540—1550-х гг. в творчестве Тициана резко возрастают черты живописности, он достигает полного единства пластического светотеневого и красочного решения. Мощные удары света заставляют сиять и переливаться краски. В самой жизни он находит идеал полнокровной зрелой красоты, воплощенной в мифологические образы — «Венера перед зеркалом» (Вашингтон, Национальная галерея искусства), «Даная» (ок. 1554, Мадрид, Прадо).

Усиление феодально-католической реакции и глубокий кризис, переживаемый Венецианской республикой, вызывают обострение трагедийного начала в поздних произведениях художника. В них преобладают сюжеты мученичества и страданий, непримиримого разлада с жизнью, стоического мужества: «Мучение св. Лаврентия» (1550—1555, Венеция, церковь Иезуитов), «Терновый венец» (ок. 1570, Мюнхен, Пинакотека), «Кающаяся Магдалина» (1560-е гг., Ленинград, Эрмитаж), «Св. Себастьян» (ок. 1570, Ленинград, Эрмитаж) (илл. 139), «Пьета» (1573—1576, Венеция, галерея Академии). Образ человека в них по-прежнему обладает могучей силой, но утрачивает черты внутренней гармонической уравновешенности. Композиция упрощается, строится на сочетании одной или нескольких фигур с архитектурным или пейзажным фоном, погруженным в полумрак; вечерние или ночные сцены озаряются зловещими зарницами, светом факелов. Мир воспринимается в изменчивости и движении. В этих картинах полностью проявилась поздняя живописная манера художника, приобретающая более свободный и широкий характер и закладывающая основы тональной живописи 17 в. Отказываясь от ярких, ликующих тонов, он обращается к пасмурным, стальным, оливковым, пронизывает картину сложнейшими оттенками, подчиняя все золотистому тону. Он добивается поразительного единства красочной поверхности холста применением различных фактурных приемов, варьируя тончайшие лессировки и густые пастозные открытые мазки краски, лепящей формы, растворяющей линейный рисунок в световоздушной среде, сообщающей форме трепет жизни.

Но и в поздних, даже самых трагических по своему звучанию произведениях Тициан не утрачивает веры в гуманистический идеал. Он не примиряется с безысходной обреченностью человека, являющегося для него до конца высшей ценностью существующего. Полным сознания собственного достоинства, веры в торжество разума, умудренным жизненным опытом предстает перед нами в «Автопортрете» (1560, Мадрид, Прадо) художник, через всю жизнь пронесший светлые идеалы гуманизма.

ИСКУССТВО ПОЗДНЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

(вторая половина 16 века)

Вторая половина 16 в.— сложный переходный период в искусстве Венеции, отмеченный переплетением самых различных тенденций. С усилением экономического кризиса в Венеции, нарастанием феодально-католической реакции во всей Италии в венецианской культуре осуществляется постепенный переход от художественных идеалов Высокого Возрождения к позднему Возрождению. Восприятие мира становится более сложным, сильнее осознается зависимость человека от окружающей среды, развиваются представления об изменчивости жизни, утрачиваются идеалы гармонии и целостности мироздания.

Живопись

Наряду с образами отдельных героев все чаще в произведениях выдающихся живописцев этого времени возникает образ толпы.

Веронезе. Идеалы гуманизма, однако, продолжали жить в искусстве позднего венецианского Возрождения. Ими овеяно творчество младшего современника Тициана Паоло Кальяри, прозванного Веронезе (1528—1588), автора блестящих по колориту, грандиозных по размаху алтарных картин и декоративных росписей. Он обращается к более непосредственному отображению современной ему жизни. В религиозных и аллегорических композициях оживает праздничная, шумная, аристократическая Венеция с любовью к расточительной роскоши. Жизнь для Веронезе — праздничное красочное зрелище. Человек запечатлен в конкретной социальной среде. Образы наделяются индивидуальной яркостью, подчас портретной неповторимостью.

Жизненность росписей Веронезе, введение им в религиозные темы «посторонних персонажей» вызывали решительное неудовольствие инквизиции, но слава живописца была столь громкой, что заказов не убавлялось и он едва мог справляться с ними.

Уроженец Вероны, подвластной Венеции, Веронезе учился у Антонио Бадиле, рано начал работать самостоятельно. В 1553 г., получив приглашение принять участие в росписях Дворца дожей, которые должны были прославить могущество и благосостояние республики, он переехал в Венецию. Художник спокойного темперамента, воспринявший воззрения патрицианских кругов, Веронезе не знал трагического разлада идеала и действительности. Под воздействием живописи Тициана его художественная манера приобрела широкий размах и свободу. Веронезе — величайший художник красочной «инструментовки» картины. Он строит колорит на чередовании насыщенных цветовых пятен и нежнейших оттенков, но при этом предпочитает холодную серебристую красочную гамму, в которой находит поразительное множество вариантов. Некоторая театральная приподнятость и увлеченность решениями декоративных задач снижает значительность образов Веронезе, лишая их полноты и многогранности характеристик, того величия и духовной мощи, того героизма, которые были присущи созданиям титанов Высокого Возрождения. Излюбленные темы его произведений — изображения торжественных пиров и празднеств, искрящихся весельем и навеянных впечатлениями тех праздников, которыми славилась в то время аристократическая Венеция. На фоне лазурного неба и декоративной беломраморной архитектуры венецианских палаццо развертывается пиршество, запечатленное в композиции Веронезе «Брак в Кане» (1563, Париж, Лувр) (илл. 140) размером 6,6 × 9,9 *м*, включающей около ста тридцати фигур. Среди пирующих наряду с портретами европейских правителей Веронезе изобразил в облике музыкантов крупнейших венецианских живописцев — Тициана, Тинторетто и самого себя. Главное очарование этого полотна в его цельности, гармоничности, радостном, насыщенном колорите, объединенном серебристо-голубоватой дымкой, в переданном художником настроении

веселого и пышного праздника, кипении жизни. Такой же светский жизнерадостный характер носит «Пир в доме Левия» (1573, Венеция, галерея Академии), где религиозный сюжет служит лишь поводом для воссоздания красочной сцены жизни патрицианской Венеции.

В «Мадонне семьи Куччина» (1571, Дрезден, Картинная галерея), включающей портреты заказчиков, проявилось более сложное, драматическое чувство жизни. С другой стороны, в росписях Палаццо дожей, особенно в плафоне большого зала — «Триумф Венеции» (1585), обозначились черты парадной риторичности, сложные иллюзионистические приемы, декоративная пышность и бравурность, предвосхищающие искусство барокко 17 в.

Тинторетто. Усиливающийся кризис ренессансных идеалов остро дает о себе знать в творчестве последнего великого художника эпохи Возрождения — Тинторетто (настоящее имя Якопо Робусти, 1518—1594). Созданные им произведения по глубине и значительности не уступают, равно как и мастерство, самым крупным явлениям эпохи Возрождения. Его бунтарское искусство, полное страстности, титанической мощи, пронизано необузданной фантазией, одухотворенностью, динамикой, выражающей эмоциональные порывы. Он дерзко ниспровергал привычное для Возрождения обобщенно-идеальное восприятие мира, отойдя от традиционной трактовки религиозных тем, усилив жанровую и психологическую выразительность, которые сочетаются с экстатической приподнятостью. Жизнь воспринимается им во временном потоке, в движении. Сын красильщика шелка («Тинторетто» — красильщик — отсюда его прозвище), он на всю жизнь сохранил яркий демократизм своего искусства. Человек высоких моральных качеств, бескорыстный и скромный, он ценой громадного напряжения воли создавал грандиозные по размаху декоративные росписи, и целые циклы фресок, объединенные в ансамбли, алтарные картины, портреты своих современников.

Ранние произведения Тинторетто исполнены в традициях Высокого Возрождения, с его величием, героикой, оптимизмом. Но уже в них ощущается повышенный интерес художника к динамике резко освещенной формы, необычным ракурсам, к изображению народной толпы, охваченной единым действием, настроением, состоянием. Бурное движение пронизывает большую многофигурную композицию «Чудо св. Марка» (1548, Венеция, галерея Академии) (илл. 143), где охваченная смятением толпа народа созерцает чудо — появление с неба св. Марка, останавливающего казнь незаслуженно приговоренного человека. Но не отдельный герой, а вся толпа людей привлекает внимание художника. Мощная моделировка форм, стремительное падение сверху фигуры святого, бурная жестикуляция присутствующих и, самое главное, словно горящие краски: алые и вишневые рядом с зелеными и золотом — сообщают сцене повышенно-эмоциональный характер.

Еще большая взволнованность, подчеркнутый динамизм и пространственность решений знаменуют последующие фазы в творчестве Тинторетто. По динамичной спиралевидной линии строится композиция «Введение Марии во храм» (ок. 1555, Венеция, церковь Санта Мария дель Орто), в которой подчеркнуто развитие действия, ощущение высокого духовного подъема. Изящная фигурка Марии, поднимающейся по лестнице, четким силуэтом выделяется на светлом фоне неба, а неожиданно сильные ракурсы второстепенных персонажей, вынесенных на передний план, смещают все представления о стройной логике построений. Драматическое мировосприятие Тинторетто и мощная пластика форм нашли яркое выражение в «Тайной вечере» (ок. 1560, Венеция, церковь Сан Тровазо). Порывая с традиционным решением этого сюжета, художник переносит действие в полуподвальное помещение таверны, располагая стол и сидящих

за ним апостолов под углом к картинной плоскости. Верхний боковой свет способствует выявлению объемов, беспорядочность движений создает впечатление случайно подмеченной сцены, а незначительные жанровые эпизоды лишь усиливают драматизм главного действия.

Грандиозный размах дарования Тинторетто проявился в ансамбле Скуола ди Сан Рокко. По стенам и потолкам этого двухэтажного помещения размещены громадные многофигурные композиции, в которых проявляется подлинная народная подоснова творчества Тинторетто.

Среди них выделяется глубоким драматизмом и повышенной эмоциональностью «Распятие» (1565—1588) — монументальная композиция, населенная толпами людей, смятенных и любопытствующих, скорбных и торжествующих при виде распятия. У самого подножия креста — группа близких, потрясенных видом открывшегося им страдания. И над всем этим морем людей, в фосфоресцирующем сиянии зари высится крест с распятым Христом, как будто простирающим руки, охватывающие волнующийся, беспокойный мир.

Неисчислимая армия сражающихся воинов становится главным действующим лицом исторической картины «Битва при Заре» (ок. 1585, Венеция, Дворец дожей). Толпы людей наполняют другие монументальные росписи Дворца дожей и церкви Сан Джорджо Маджоре (илл. 141). Эти поздние многопланные по композиционным построениям произведения Тинторетто отличает сложная атмосфера взволнованного чувства, мечта о моральном возрождении человека, глубокое раздумье.

В «Сборе манны» (1594, Венеция, церковь Сан Джорджо Маджоре) главная тема развернута на втором плане композиции. Сияющий серебристо-зеленоватый свет окутывает дали, скользит по фигурам, как бы способствуя раскрытию красоты людей, занятых трудом,— прачки и кузнеца, пряхи и крестьянина. И не мифический сбор манны небесной, но реальный труд освещает и поэтизирует художник в своем произведении. Его гений в этих работах предвосхищает позднейшие достижения реалистов 17 в., и прежде всего Рембрандта, который глубоко чувствовал поэзию обыденного и сумел раскрыть нравственный мир обыкновенного человека.

Драматичное, полное эмоциональной силы искусство Тинторетто не только завершает собой этап позднего Возрождения, оно намечает пути дальнейшего развития европейского искусства.

ИСКУССТВО НИДЕРЛАНДОВ

Своеобразным очагом искусства Возрождения 15—16 вв. были Нидерланды — одна из самых богатых и передовых стран Европы, успешно соперничающая в торговле и промышленности с городами Италии и постепенно вытесняющая их с мирового рынка. Однако процесс формирования ренессансной культуры протекал в Нидерландах медленнее, чем в Италии, и сопровождался компромиссами между старым и новым. До конца 14 в. нидерландское искусство развивалось в традиционно религиозных формах, впитывая достижения французской и немецкой готики. Начало самостоятельного развития искусства относится к концу 14 в., когда нидерландские провинции объединяются под властью бургундских герцогов в независимое централизованное государство. Вместе с бурным экономическим подъемом, демократическим движением вольных торгово-ремесленных городов и пробуждением национального самосознания расцветает культура, во многом сходная с итальянским Возрождением. Главными центрами нового искусства и культуры были вольные города южных провинций Фландрии и Брабанта (Брюгге, Гент, Брюссель, Турнэ). Бюргерская культура развивалась здесь рядом с пышной культурой княжеского двора.

Особенности исторического развития Нидерландов обусловили своеобразную окраску искусства. Несмотря на возникновение капиталистических отношений, феодальные устои сохранялись здесь до конца 16 в. Нидерландские города не завоевали той политической самостоятельности, которую имели города-коммуны в Италии. В то же время благодаря постепенному перемещению промышленности в деревню капиталистическое развитие захватило в Нидерландах более глубокие пласты общества, заложив основы общенационального единства. Освободительное движение не ограничивалось сферой города. Решающей боевой силой в нем было крестьянство. Борьба с феодализмом приобрела поэтому более острые формы. В конце 16 в. она разрослась в могучее движение реформации и закончилась победой буржуазной революции.

Нидерландское искусство приобрело более народный отпечаток, чем итальянское. В нем сильны черты фольклора, но главной его особенностью было отображение социальных контрастов в жизни различных слоев общества, глубокое чувство национального своеобразия. Социальные противоречия действительности обостряли осознание ее дисгармонии, жестокости и уродства. Отсюда критические тенденции нидерландского Возрождения (нашли выражение в сочинениях Эразма Роттердамского, Кальвина), боевой характер гуманизма. Другой особенностью нидерландской художественной культуры являлась устойчивость средневековых традиций и пережитков.

Интерес к точным наукам, античному наследию и итальянскому Возрождению проявился в Нидерландах только в 16 в. Но, обращаясь к достижениям итальянцев, нидерландские художники использовали и свое национальное прошлое. Интуиция заменяла научный подход к изображению природы. Разработка основных проблем реалистического искусства — построение пространства, объема и др.— достигалась путем непосредственного конкретного наблюдения единичных явлений. В этом нидерландские мастера шли от готической традиции, которую развивали в сторону обобщения образа, усложнения индивидуальных характеристик. Успехи, достигнутые нидерландским искусством в этом направлении, подготовили достижения реализма 17 в.

В отличие от итальянского нидерландское искусство Возрождения не пришло к утверждению безграничного господства образа совершенного человека. В сохранившемся от средних веков теологическом учении человек представлялся только частью мироздания, правда, наиболее ценной. Характерны для нидерландского искусства выражение органической связи человека и окружающей его среды, утверждение эстетического восприятия действительности такой, какова она есть. В изображении человека художников интересует характерное, сфера духовной жизни; восторженно запечатлевают они неисчерпаемое красочное богатство природы, ее материальное разнообразие, тонко чувствуют поэзию обыденного, незаметных, но близких человеку вещей, уютность обжитых интерьеров. Эти особенности восприятия мира находят отражение в нидерландском искусстве 16 в.: в бытовом жанре, портрете, интерьере, пейзаже. В них проявляются типичные для нидерландцев любовь к конкретности изображения, повествовательность, тонкость в передаче настроений.

Новые веяния неодинаково проявляются в различных видах искусства. Архитектура и скульптура вплоть до 16 в. развиваются в рамках готического стиля. Перелом, совершившийся в искусстве первой трети 15 в., наиболее полно сказался в живописи. Ее величайшее достижение связано с возникновением в Западной Европе станковой картины, которая приходит на смену настенным росписям романских церквей и готическим витражам. Станковые картины на религиозные темы первоначально были близки иконописи. Расписные складни украшали алтари церквей. Посте-

пенно стали появляться светские сюжеты. Станковая картина приобрела самостоятельное значение и стала неотъемлемой принадлежностью интерьеров зажиточных и аристократических домов. Для нидерландских художников главное средство художественного выражения — колорит, который открывает возможности воссоздания зрительных образов в их красочном богатстве с предельной осязаемостью. Нидерландцы чутко подмечали тончайшие различия между предметами, воспроизводя фактуру материалов, оптические эффекты — блеск металла, прозрачность стекла, отражение зеркала. Как и в готических витражах, традиция которых сыграла важную роль в развитии живописного ви́дения мира, цвет служил главным средством передачи эмоциональной выразительности образа. Развитие реализма вызвало в Нидерландах переход от темперы к масляной краске, позволившей более иллюзорно воспроизводить материальность мира. Усовершенствование известной в средние века техники масляной живописи приписывается Яну ван Эйку. Масляная краска и применение смолистых веществ в станковой живописи, наложение ее позрачным слоем на подмалевок и белый меловой грунт повышали насыщенность, глубину и чистоту ярких цветов. Обладающая прочностью и долговечностью живописная система ван Эйка продолжала жить почти без изменений в 15—16 вв.

ЖИВОПИСЬ 15 ВЕКА

Развитие нидерландской живописи шло по пути постепенного проникновения в религиозные сюжеты непосредственных человеческих чувств, жанровых сцен, накопления конкретных деталей в рамках декоративно-изысканного стиля позднеготического искусства. Ведущую роль в этом процессе сыграла миниатюра, получившая широкое распространение в среде феодальной верхушки конца 14 и начала 15 в. Часословы (род молитвенников, где молитвы располагаются по месяцам) знатных бургундских дам и вельмож стали украшаться изображением сцен времен года, месяцев, соответствующих занятий, пейзажей и жанровых сцен. В исторических хрониках появляются миниатюры с историческими сценами и портретами.

Губерт и Ян ван Эйки. Коренной перелом в развитии нидерландской живописи совершили в первой четверти 15 в. братья ван Эйки — основоположники реализма в Нидерландах. Обобщив в своем творчестве искания мастеров позднеготической скульптуры и миниатюры конца 14 и начала 15 в., они придали им новое направление. О Губерте (ум. 1426) сохранилось мало сведений, нет даже даты его рождения. Ян ван Эйк (1390—1441) был смелым новатором, художником аналитического склада ума, философского понимания жизни, ее тонкого художественного истолкования. Сделав основой художественного метода систематическое изучение натуры, он впервые запечатлел в своих произведениях жизнь в ее целостности и разнообразии. Ян ван Эйк родился в Лимбурге, был образованным человеком, знал геометрию и химию. В зрелые годы он стал придворным художником бургундского герцога, совершил путешествие в Испанию, Англию и Португалию. С 1430 г. он поселился в Брюгге, крупном художественном центре того времени.

Новое, жизнеутверждающее мировоззрение братьев ван Эйк раскрылось в Гентском алтаре (1426—1432, Гент, церковь св. Бавона) — самом значительном произведении раннего северного Возрождения (илл. 144). Начатый совместно с Губертом, алтарь был закончен Яном после смерти брата.

Гентский алтарь — гигантский двухъярусный многочастный складень — ряды картин объединены в нем единой общей идеей и архитектоникой. Содержание композиций почерпнуто из Апокалипсиса, Библии и евангельских текстов. Однако традиционные средневековые сюжеты

трактованы в конкретных живых образах. Религиозная тема прославления божества, его творения, размышления о судьбах человечества впервые воплощены в целостном живописном произведении, исполненном мощи и великолепия. Идея единства человечества и природы, чувство просветленности, восхищение многообразием форм мира впервые в нидерландском искусстве нашли совершенное живописное выражение.

Композиция складня разделена на два яруса. При открытых створках видна главная его часть. Внизу алтаря помещена сцена «Поклонения агнцу». Она решена как величественная массовая сцена в пейзаже. Грандиозная панорама воспроизводит беспредельные просторы цветущих лугов, кущи, реки, уводящие взгляд к горизонту, где высятся кипарисы, пальмы, горные вершины. Световоздушная перспектива смягчает переходы от плана к плану. В этом универсальном пейзаже вселенной, сочетающем скромность северной природы с роскошью южной, движутся группами пророки, паломники, представители различных сословий. Это люди могучей породы, твердых убеждений, умудренные опытом и размышлениями — они воплощают человечество, воздающее хвалу творению. Каждый из них наделен яркой портретной характеристикой или представляет типический образ, но всех их объединяет духовный порыв. В верхнем ярусе торжественно возвышаются отдельные могучие фигуры: в центре — превышающие человеческий рост бог-отец, Мария и Иоанн Креститель, восседающие на золотых резных тронах. В боковых створках юные поющие и музицирующие ангелы, погруженные в гармонию звуков. Ряд замыкается обнаженными фигурами Адама и Евы, впервые смело сопоставленными с небожителями. Все они наделены одинаковой степенью реальности и ярко индивидуальны, но персонажи центральной группы пребывают в величавом покое, они как бы выключены из жизненного потока. Человеческая сущность для ван Эйка проявляется в раскрытии душевной жизни, высокого этического призвания людей.

На примере изображения Адама сильнее всего проявляется своеобразие реалистического метода Ван Эйка, его восприятие жизни. Построение человеческой фигуры соответствует только данной конкретной индивидуальности. Художник далек от воздействия античной скульптуры, на основе которой итальянцы создавали идеальную в своих пропорциях обнаженную фигуру. Это было важным открытием для западноевропейского искусства того времени.

Гентский алтарь поражает совершенством живописи. С помощью цвета переданы объемы, весомость, характер фактуры, заполненное световоздушной средой пространство. Художник достигает филигранной тонкости в воспроизведении ювелирных украшений, резьбы тронов, цветов и т. д. Каждая деталь служит выражению величия и красоты всего мироздания. Глубокие по тону рубиново-красные, синие, зеленые одежды центральной группы, серебряные тиары и короны, сверкающие самоцветами и жемчугами на золотом фоне, пейзаж, залитый солнечным светом, сливаются в торжественное и радостное созвучие, которое находит отклики во всех частях алтаря.

Красочность главной части алтаря оттеняется монохромностью наружных створок, настроением тишины и покоя, царящих в их композиции. Вверху изображено «Благовещение» в обстановке бюргерского интерьера с поэтичным видом городской улицы. В нижней части — сцена моления перед статуями святых — монументальные портреты коленопреклоненных донаторов (дарителей) с точными, индивидуальными характеристиками.

В Гентском алтаре сочетается художественный язык станковой картины, рассчитанной на рассмотрение вблизи, вне связи с архитектурным комплексом, и монументальной живописи, воспринимаемой издали. Раз-

нообразие тем, разномасштабность фигур в отдельных сценах, отсутствие единой точки зрения в различных частях не нарушают стройности архитектурного целого, пронизанного торжественным ритмом крупных обобщенных форм и линий. Унаследованная от средних веков энциклопедическая широта замысла в сочетании с жизнеутверждающим, гармоничным мироощущением Ренессанса оказываются недосягаемыми для последователей ван Эйка.

В годы зрелости Ян ван Эйк создает произведения, разнообразные по назначению и замыслу. Развернутое повествование, характерное для Гентского алтаря, сменяется лаконичностью поздних алтарных композиций. Они состоят обычно из двух-трех фигур, исполненных сосредоточенности, интенсивной внутренней жизни, объединенных не сюжетным действием, но общим настроением, душевной близостью. В сознании художника все более утверждается представление о ценности человеческой личности. Фигуры его героев доминируют над пространством, пейзажная среда вытесняется величественными интерьерами романских и готических церквей. Пассивная созерцательность в образах донаторов сменяется более разработанной индивидуальной характеристикой, жизненной активностью, сознанием собственного достоинства.

В «Мадонне каноника ван дер Пале» (1436, Брюгге, Музей) монументальный образ сурового замкнутого каноника с его грузной фигурой и властным лицом приобретает в композиции едва ли не большее значение, чем святые. Изображенные персонажи, предметы, архитектура переданы материально, колористически мощно, что усиливает их жизненность. Ван Эйк решает композицию как часть реального целостного мира. Фигуры связываются ритмическим строем и прозрачной световоздушной средой с интерьером, полным тишины и покоя. Бытовые детали, натюрморт играют важную роль в раскрытии образа человека, в создании единой картины мира, однако в ней нет будничности повседневного быта, а атмосфера полна строгой торжественности.

Широтой обобщения выделяется «Мадонна канцлера Ролена» (1435/36, Париж, Лувр). Композиция построена на контрасте безмятежной, исполненной совершенной полнокровной красоты Марии и внешне сдержанного, но внутренне активного канцлера с лицом, таящим следы бурных страстей, холодных расчетов и тревог. Обе фигуры объединены строгим порядком, царящим в интерьере и пейзаже. Перспектива уводит взгляд в безграничные пространства, где запечатлен образ города с узкими улочками, жилыми домами, усадьбами, деревьями, холмами, с широкой спокойной рекой, объединенными воздушной дымкой. Здесь дан не пейзаж конкретной местности, но обобщающий образ природы, обжитой человеком.

Ван Эйк утверждает самостоятельное значение портрета, отличающегося объективностью и глубиной раскрытия неповторимого своеобразия личности. Художник с безупречной точностью воспроизводит облик модели с характерными черточками, особенностями форм, в которых находит особую закономерность. Портретируемые наделены чувством меры, благочестием, часто погружены в размышления. Это придает отпечаток благородства самым простым лицам. Развернутая характеристика модели определила особенности композиции портрета. Ван Эйк отказывается от схемы профильного героического портрета, характерного для миниатюристов конца 14 в. и итальянских живописцев 15 в. Он поворачивает лицо портретируемого в три четверти, приближая его к зрителю. Освещая черты мягким рассеянным светом, убедительно воспроизводя строение головы, он тщательно и тонко отмечает малейшие градации объемов, изменение цвета, фактуры и т. д. В портрете кардинала Альбергати (ок. 1431, Вена, Музей), в складках рта, в живом и умном взгляде, в приподнятых бровях, морщин-

ках около глаз выражены старческое добродушие, ясность ума и едва уловимая хитрость. Разнообразию портретных образов — цельных, монолитных, ярких и типичных для страны и эпохи — соответствует неповторимость композиционных и колористических решений. Мечтательности невзрачного Тимофея (1432, Лондон, Национальная галерея) соответствует тонкость моделировки лица, плавность ритмов, робкое движение рук. Драматические изломы алого тюрбана и контрастное освещение обостряют скрытую энергию острого ума в портрете «Человек в красном тюрбане» (1433, Лондон, Национальная галерея).

В портрете четы Арнольфини — своеобразном свадебном свидетельстве (1434, Лондон, Национальная галерея) (илл. 146) — ван Эйк сюжетно и композиционно расширяет рамки портретного жанра. Молодые люди представлены в обстановке бюргерского дома в торжественный момент произнесения клятвы. В картине все построено на затаенных переживаниях, на контрасте характеров. Замкнутому характеру умного, хитрого и волевого итальянского купца противопоставлены покорная мягкость и душевная ясность его юной супруги. Теплота соединяющих их чувств подмечена не только проникновенностью сдержанных жестов, но и сосредоточенностью полуопущенных взоров. Торжественность настроения, царящая в картине, раскрывает глубокий смысл человеческих взаимоотношений. Широкое пространство комнаты наполнено рассеянным светом, струящимся из окна. Свет подчеркивает строгий силуэт Арнольфини, озаряет и смягчает нежные черты его супруги, ее изящные маленькие руки, робко склоненную фигурку; скользя по предметам, выявляет их фактуру, связывает их формы. Следуя средневековой традиции, Ван Эйк наделяет предметы таинственным значением: горящая в люстре свеча символизирует свадебный обряд, собачка — верность, висящие на стене четки — благочестие, апельсин на окне — райское блаженство, щетка — чистоту и т. д. Сквозь символы проглядывает повседневное назначение вещей, свидетельствующих о привычках и укладе жизни их хозяев, о внутренней чистоте, скромности и любви к порядку. Теплая колористическая гамма, равномерный ритм, пронизывающий всю композицию, «тихая жизнь вещей» создают атмосферу домашнего уюта, которых не знали итальянцы в своих картинах.

На основах реалистического искусства Яна ван Эйка развивалась в дальнейшем нидерландская школа живописи. Его завоевания были откровением не только для Северной Европы, но и для мастеров итальянского Ренессанса. Многие из нидерландских художников 15—16 вв. разрабатывали ту или иную художественную задачу, решенную им. Однако ни один из них не смог достигнуть глубины и целостности восприятия мира ван Эйка. Была утрачена великая умиротворенность, царящая в его произведениях.

Трагическое искусство Рогира ван дер Вейдена (1399—1464) было исполнено взволнованности и экзальтации. С 40-х годов 15 в. в нидерландской живописи усилились элементы повествовательности, драматического действия. Большое внимание уделял человеческим эмоциям, раскрытию характеров Гуго ван дер Гус (ок. 1435—1482) — автор исполненного глубокого жизненного смысла «Алтаря Портинари» (1476—1478, Флоренция, Уффици). В последней четверти 15 в. активизируется художественная жизнь северных провинций (в частности, Голландии). В искусстве художников, работающих здесь, сильнее проступает связь с народными традициями, с фольклором, резче выражена тяга к характерному, уродливому, к социальной сатире, облеченной в религиозную или фантастическую форму. Эти черты остро обозначены в живописи Иеронима Босха (ок. 1450—1516), обнаруживавшего в окружающем его мире борьбу добра и зла.

В конце 15 в. старые нидерландские города (Брюгге, Гент), связанные узкой хозяйственной регламентацией, утрачивают былое могущество, их культура угасает. Слабеет творческая активность, в творчестве некоторых художников проявляются архаизирующие тенденции, тормозящие дальнейшее развитие реализма. Под влиянием итальянского искусства у некоторых мастеров утрачивается самобытность.

ЖИВОПИСЬ 16 ВЕКА

Новый подъем нидерландской живописи наступает в 16 в. С перенесением центров мировой торговли на Атлантический океан Нидерланды переживают бурный экономический расцвет и приобретают важное значение в Европе. Однако уже во второй половине 16 в. обостряются противоречия между передовыми нидерландскими провинциями и реакционной феодальной Испанией, с конца 15 в. владеющей Нидерландами. Антифеодальное движение в Нидерландах, принимая то форму религиозной борьбы против католической реакции, то борьбы за национальную свободу против кровавой тирании Испании, завершается мощным восстанием против всех поработителей народа — Нидерландской революцией.

На основе демократического движения в Нидерландах утверждается рационалистическое миропонимание, распространяется практицизм. Кальвинизм утверждает роль деятельного начала в человеческой личности. Но чувство нового сопровождается осознанием несовершенства жизни, критикой несправедливости общественного устройства. Во второй половине 16 в. гуманистические идеи переживают кризис, драматизм социальных конфликтов приводит к мысли о ничтожестве отдельного человека. Все это определило большую сложность путей развития нидерландской живописи 16 в.

Рождение нового сопровождалось разнообразием исканий, мучительной ломкой старого, традиционного, приводило в известной мере к отказу от художественных традиций 15 в. Образ человека и окружающей его действительности приобрел в нидерландской живописи 16 в. большую бытовую конкретность и активность. С другой стороны, в поисках обобщения художники обратились к искусству итальянского Возрождения. На этой основе возникло течение «романизм» (от слова романский — римский). Однако, ограничившись лишь внешним заимствованием форм классического искусства, большинство романистов не создало ничего самобытного и художественно цельного. Лишь немногие из них претворили воспринятое от итальянцев в соответствии с национальными задачами.

Наперекор романизму и развивающемуся при дворе маньеристическому направлению в нидерландской живописи все более крепнет живой источник народного реалистического искусства, связанного с идеалами освободительного движения. К середине 16 в. не только меняется характер религиозной живописи, но и все более утверждаются темы, посвященные жизни народных масс, развивается бытовой жанр, индивидуальный и групповой портрет, пейзаж.

Брейгель. Первым среди художников Западной Европы, обратившимся к жизни народа, был Питер Брейгель Старший (ок. 1525—1569), прозванный Мужицким. Его творчество — итог сложной эволюции нидерландского искусства 15—16 вв. Оно определило последний, самый значительный этап его развития. Человек независимого ума, Брейгель открыл для искусства новые темы и образы, мир неизвестных героев — крестьян, бедняков, бродяг, нищих, калек. Ярко показал он в своих произведениях национальный характер народа, его типы, нравы, жизненный уклад, неистощимую энергию. Художника привлекали не частные проявления повседневной жизни, которыми ограничивались его современники. Показывая кипучую жизнь фламандских городов и деревень, он остро

видел социальные противоречия, контрасты своего времени. Красота жизни для него — в кипучей трудовой деятельности народа, в слиянии жизни человека и природы.

Крестьянин из брабантской деревни, Брейгель был просвещенным человеком. Дружеские узы связывали его с гуманистами Нидерландов и Италии. Высокая образованность Брейгеля сочетается со здравым смыслом, мудростью, юмором, знанием людей и жизни. Формирование его как художника протекало в Антверпене, в центре торговой и политической жизни Нидерландов. Брейгель учился у романиста Кука ван Альста, совершил путешествие в Италию, после чего поселился в Антверпене, а затем в Брюсселе. Изучение итальянского искусства расширило его идейно-художественный кругозор, позволило более четко осознать свое отношение к миру, по-новому увидеть его. Обращаясь к образному языку фольклора, народной фантастике, прибегая к иносказаниям, притчам, пословицам, используя темы театральных представлений, Брейгель освобождает их от церковной догматики. Уже в ранних работах — грандиозных панорамах Тироля, Альп, родины (рисунки, акварель) — Брейгель проявляет целостное, органическое чувство жизни природы, неизвестное его предшественникам и современникам. Запечатлевая с высокой точки зрения цепи скал, долины, морские просторы, он достигает впечатления грандиозности с помощью огромной протяженности пространства.

Шестнадцатый век принес с собой новое отношение к миру. Под воздействием естественнонаучных и географических открытий (Коперника и других ученых) впервые возникает представление о необъятности вселенной; вместе с тем рождается сознание ничтожества человека. Отзвуком размышлений художника о смысле жизни была картина «Падение Икара» (Брюссель, Музей). Гибель античного героя, дерзновенно устремившегося к солнцу, оказалась незамеченным эпизодом, потонувшим в обыденной жизни. Брейгель изображает лишь ноги Икара, канувшего в море. В центре внимания — озаренный солнечным светом морской пейзаж и сцены мирного труда. В образах пахаря, пастуха, рыбака художник нашел героев своего произведения. Здесь закладываются основы миропонимания, которое получит развитие в дальнейшем творчестве Брейгеля. По сравнению с величием и гармонией природы жизнь общества кажется исполненной борьбы добра и зла. Человек перестает быть центром мироздания, он растворяется в суетной толпе. В картину «Битва карнавала и поста» (1559, Вена, Музей), где запечатлен народный праздник, художник включает массу мелких эпизодов, раскрывающих тему. Пестрая, скученная толпа с разнообразными персонажами — ряжеными, торговцами, музыкантами, пьяными гуляками, монахами, зрителями — поражает выразительностью движений.

Каждая фигура получает смысл лишь в связи с другими. Охваченные весельем люди находятся в непрерывном движении, но за праздничной яркостью жизни чувствуется ирония и горечь художника: Брейгель видит не только забавное, но и безобразное, гротескное — жизнь кажется ему бессмысленной суетой. Брейгель высоко поднимает горизонт и таким образом увеличивает угол зрения. Это позволяет ему показать события жизни с дальнего расстояния, охватить их многообразие. В полной бурного движения картине «Игры детей» (1560, Вена, Музей) собраны характерные виды игр того времени. Сцена представлена как случайный фрагмент из большого целого: плоскость картины равномерно заполнена равнозначными деталями, проходящее через композицию движение выходит за пределы картины. Брейгель передает жизнь в ее текучести; он фиксирует только мгновение вечно изменчивой жизни.

В ранних произведениях, обращаясь к фольклору и народным пословицам, Брейгель создает сатиры на современное общество. Отвлеченные

понятия — скупость, себялюбие, тупость, ограниченность, трусость, чревоугодие, грубость — воплощаются в живых людях, их поступках. Здесь обнаруживается пристрастие Брейгеля к показу уродливого, гротескного, но под маской разящего смеха скрывается любовь художника к человечеству. Он не навязывает зрителю своих выводов. Фигуры носителей пороков не выделены из общей панорамы деревенской жизни.

Брейгель — большой живописец. Сюжеты реальной жизни с сатирическим содержанием претворяются у него в богатое красочное зрелище. Резко обрисовывая и упрощая формы, он преувеличивает характерные черты предмета, подчеркивает их интенсивным цветовым пятном на светлом фоне, умело используя колористические контрасты. Ощущения глубины он достигает с помощью бледных смешанных тонов пейзажа на дальнем плане, богатых теплыми и мягкими переходами. Его пейзажи, полные света и воздуха, обычно контрастируют с пестрой мозаикой человеческих фигур, охарактеризованных главным образом остро схваченной позой и социально типичной одеждой.

Годы творческой зрелости Брейгеля (1562—1569) протекают в условиях нарастающей революционной ситуации. В это время художник преодолевает скептическое отношение к миру, восприятие которого становится непосредственным. Его привлекают жизнь крестьянства, картины сельского труда на лоне природы. Массивные фигуры, сгорбленные спины, тяжеловесная поступь, грубые одежды, одутловатые тупые лица часто приобретают черты гротеска. Но Брейгель видит в народе энергию, трудолюбие, цельность. Он тонко чувствует поэзию сельской природы. В живописном цикле «Месяцы» (1565) символом сменяющихся друг за другом времен года становится труд крестьян. Идея круговорота природы, его отношения к человеческой жизни была отражена в традиционном средневековом календаре. Но для Брейгеля смена времен года — свидетель всемогущества природы, находящейся в непрерывном становлении и обновлении. Брейгель тонко подмечает изменчивый облик природы, ее атмосферные состояния, эмоциональные и колористические тона в различные времена года: бурное проявление ее жизни в месяцы пробуждения («Сумрачный день», Вена, Музей), напряженный ритм летнего дня («Жатва», Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Метко схвачены главные черты зимнего снежного пейзажа с прозрачным морозным воздухом, с тонким орнаментом хрупких ветвей деревьев и кустарников, с далеким пространством заснеженных полей и гор и теплом, веющим от жилища людей,— «Охотники на снегу» (Вена, Музей) (илл. 145). Четкие угловатые фигуры охотников вносят энергичное движение в заснувшую природу. Уходящая вглубь диагональ пейзажа, продолжая это движение, связывает фигуры людей с природой, передний план и дали, тонущие в воздушной дымке. Как и у ван Эйка, у Брейгеля природа выступает в многообразии проявлений. Композиции становятся концентрированными, в них главную роль играют увеличенные в масштабах фигуры крестьян.

В последующих работах отражены жестокие события современности, спокойное повествование сменяется взволнованным. Под видом «Переписи в Вифлееме» (1566, Брюссель, Музей) изображается взимание испанцами налогов с фламандского народа. В «Избиении младенцев» (1566, Вена, Музей) представлено нападение испанского карательного отряда на мирную фламандскую деревню, кровавая бойня, злоба разрушения. Неумолимо движется сплоченная когорта воинов, грозно вздымается лес копий, трагичны образы беззащитных крестьян, беспомощных перед лицом жестокой силы.

Полная противоположность этим картинам — «Крестьянский танец» (Вена, Музей), одна из первых картин чисто бытового жанра. Здесь остро схвачены индивидуальности крестьян, их самобытные сильные характеры,

грузные фигуры, неуклюжие жесты и движения, туповатые, хитрые, простодушные, но решительные лица. Образы обобщены до типической значительности, фигуры выросли в масштабах по отношению к пространству, выдвинулись к переднему плану. Картина захватывает зрителя буйным весельем, безудержной пляской. Четкие пятна зеленого, красного, белого, черного в костюмах крестьян и пейзажа акцентируют пульсирующий ритм танца, усиливают впечатление головокружительного вихря, в котором мелькают быстрые движения. Резкое сокращение в перспективе фигур подчеркивает размах стремительного движения крестьянской пары, как бы врывающейся в гущу толпы. Брейгель поразительно схватывает переходный момент движения. Застывая в отдельной фигуре, оно продолжается во времени в следующих. Сумма всех движений, пронизанных чеканным тяжеловесным ритмом, как бы служит выражением огромной стихийной силы народа.

Поздние произведения Брейгеля отмечены мрачным раздумьем. Это отклики на трагические события современности. Художник глубже проникает во внутренний мир человека, создает наиболее сильные по психологическому решению произведения. Меняется метод работы. Восприятие природы и жизни общества становится более интимным, лирическим. Раскрытие глубокого социально-философского смысла часто дается иносказательно. В картине «Слепые» (1568, Неаполь, Музей Каподимонте) (илл. 147) маленький эпизод о том, как группа слепых стала жертвой несчастного случая, приобретает философский смысл, олицетворяя трагедию слепоты человечества, не знающего своей судьбы. С безмятежным мирным пейзажем резко контрастирует разыгравшаяся катастрофа. Вожак, возглавляющий цепь слепцов, падает у откоса плотины, остальные, вцепившись друг в друга, спотыкаясь, неудержимо следуют за ним; судорожны их жесты, все резче проступает в оцепенелых от ужаса лицах печать разрушающих пороков, превращающих их в страшные маски. Динамичное построение композиции с покатой дорогой, прерывисто-неравномерный ритм движения фигур развивает тему неминуемой гибели. Вероятно, разгром первого этапа нидерландской революции породил это чувство трагического неверия в силу людей, в правоту их поступков. В поздних произведениях художник преодолевает традицию локальных красок, достигая тонального и светового единства насыщением пейзажа ярким солнечным светом.

Своим творчеством Брейгель завершает искания нидерландских живописцев 15—16 вв. Вместе с тем он прокладывает путь искусству 17 в., искусству Рубенса и Рембрандта. Поколение художников, выступавших в период нидерландской революции, не поднимается до того социального обобщения и пафоса, которым было отмечено творчество Брейгеля, сложившееся в пору большого подъема стихийного народного движения.

ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ

К концу 15 — первой трети 16 в. искусство Возрождения развивается и в Германии. Это время величайшего творческого напряжения, пробуждения страстного интереса к индивидуальности человека, поисков новых средств постижения действительности. Богатый опыт итальянского искусства помог немецкой художественной культуре в ее движении вперед. Но немецких художников привлекают иные стороны жизни, чем итальянцев. Они обращаются к сокровенной духовной жизни человека, его переживаниям, психологическим конфликтам. Образ человека здесь отмечен то мечтательностью и глубокой задушевностью, то суровостью и мятежными порывами, драматизмом страстей.

Верное жизненной правде, немецкое искусство менее рационально, оно уступает итальянскому в разработке научных основ, в нем нет той последовательности философских воззрений, которая у итальянцев приводила к безоговорочной вере в человеческий разум. Стремление к научному познанию мира не умаляет здесь роли воображения. В немецком искусстве неизменно проступает взволнованно личное отношение к миру его создателей, умение видеть жизнь в ее сложности и изменчивости. Тяготение к гармоничному идеалу и завершенным классическим формам сочетается с острым чувством индивидуально неповторимого. Не случайно портрет является наиболее значительным достижением немецких художников.

Искусство немецкого Возрождения во многом близко нидерландскому; в нем то же развитое чувство индивидуального, то же восприятие явлений жизни в тесной взаимосвязи с окружающей средой. Это определяет особое значение пейзажа и интерьера в решении эмоционального строя образа. Пластическое понимание форм сочетается с эмоциональным живописным; проблемы света и тональности, имеющие важное значение для раскрытия взаимосвязи явлений, были важнейшими завоеваниями немецкой школы 16 в., предвосхитившими искания мастеров 17 в.

По сравнению с Италией и Нидерландами реалистические тенденции проявляются в немецком искусстве с запозданием. В 15 в. искусство Германии было почти исключительно религиозным, в нем продолжали жить средневековые традиции. Внезапность и резкость скачка, происшедшего на грани 15—16 вв., порождают контрасты, противоречия, неожиданные сочетания старых и новых тенденций в немецком искусстве Возрождения в целом и в творчестве отдельных мастеров. Немецкому искусству не свойственно то синтетическое развитие архитектуры, пластики и живописи, которое сопровождает расцвет итальянского Возрождения, где часто крупный художник работает в различных видах искусства. Оно несет на себе печать дисгармоничности и трагизма, которыми изобиловала общественная жизнь Германии 16 в.

Причина сложности путей развития искусства Германии коренится в особенностях исторического развития страны, ставшей в конце 15 и в 16 вв. ареной глубочайших социальных конфликтов. В первой половине 16 в. Германия, входившая в состав могущественной империи Габсбургов, остается экономически отсталой и политически раздробленной. В отдалении от передовых центров, втянутых в мировую торговлю, множество городов и деревень Германии прозябало в условиях средневековья. Как ни в одной другой стране, борьба с феодализмом приняла здесь характер общего кризиса. В начале 16 в. в Германии произошло первое крупное выступление бюргерства в национальном масштабе. Борьба с дворянством, с крупными феодальными князьями, выступление бюргерства и широкое народное движение перерастают в Реформацию. Великая крестьянская война с ее идеалами всеобщего имущественного равенства знаменовала кульминацию революционного движения [1]. Сопутствующий революции подъем творческих сил общества создал условия для всестороннего, но кратковременного расцвета немецкой культуры. В крупнейших городах Германии закладываются основы гуманизма и науки. В отличие от средневековых ересей Реформация настойчиво отстаивала ценность земного, призывала каждого человека следовать своему призванию. Учение Лютера воспитывало в личности действенное начало. Мюнцер проповедовал активную деятельность среди народа, отказ от удовлетворения личных страстей.

В искусстве утвердились принципы реализма, новые идеалы. Многие немецкие художники становятся участниками политической и религиозной

[1] См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 314.

борьбы. Изобретение книгопечатания способствовало распространению научной литературы, политических брошюр, памфлетов, боевой сатиры («Письма темных людей»). Лютер «создал современную немецкую прозу и сочинил текст и мелодию того проникнутого уверенностью в победе хорала, который стал «Марсельезой» XVI века»[1]. К этому времени относится расцвет книжной иллюстрации, карикатуры, станковой гравюры. Новые веяния ярко проявляются в области гравюры — наиболее массовом виде искусства, менее скованном традицией (гравюра возникла в начале 15 в.). Однако и другие виды искусства встают на путь преобразования.

Дюрер. Содержание сложной исторической эпохи, ее идейные достижения нашли глубокое отражение в творчестве Альбрехта Дюрера (1471—1528), великого художника-мыслителя Германии. Он обобщил реалистические искания предшественников и современников в целостную систему художественных воззрений и тем положил начало новому этапу в развитии немецкого искусства. Пытливость ума, разносторонность интересов, устремленность к новому, смелость больших начинаний, интенсивность и широта восприятия жизни ставят его рядом с великими итальянцами — Леонардо да Винчи, Рафаэлем и Микеланджело. Влечение к идеальной гармоничной красоте мира, стремление найти путь к познанию рациональных законов природы пронизывают его творчество. Взволнованно воспринимая бурные события современности, Дюрер сознает несоответствие ее классическим идеалам и создает глубоко национальные типические образы людей своей страны, исполненные внутренней силы и сомнений, волевой энергии и раздумья. Наблюдая действительность, он убеждается в том, что живая натура не может уложиться в классической формуле. Творчество Дюрера поражает контрастами. В нем уживаются рассудочность и чувство, тяга к монументальному и привязанность к деталям. Живя на грани двух эпох, Дюрер отразил в своем искусстве трагизм социальных кризисов, закончившихся разгромом крестьянской войны.

Дюрер родился в Нюрнберге. С ранних лет в мастерской отца, золотых дел мастера, затем у Вольгемута и в годы странствий по немецким землям Дюрер впитал наследие немецкого искусства 15 в. Но главным учителем Дюрера стала природа. Для него, как и для Леонардо, искусство представлялось одной из форм познания. Отсюда его необычайный интерес к природе, ко всему, с чем встречался художник во время путешествий. Дюрер первый в Германии рисовал обнаженное тело с натуры. Он создавал пейзажные акварели, изображал животных, драпировки, цветы и т. д. Его безупречно точные рисунки проникнуты трогательно-любовным отношением к подробностям, мимо которых проходили итальянцы. Дюрер изучал математику, перспективу, анатомию, интересовался естествознанием и гуманитарными науками. Дважды совершил он путешествие в Италию и создал ряд ученых трактатов («Руководство к измерению», 1525; «Четыре книги о пропорциях человека», 1528).

Новаторские устремления художника проявляются во время путешествия его в Южную Германию, Швейцарию и Венецию. По возвращении в Нюрнберг, где Дюрер основал свою мастерскую, развертывается его многогранная деятельность. Он пишет портреты, закладывает основы немецкого пейзажа, преобразует традиционные библейские и евангельские сюжеты, вкладывая в них новое жизненное содержание. Особое внимание художника привлекает гравюра: сначала ксилография, а затем гравюра на меди. Дюрер расширяет тематику графики, привлекая литературные, бытовые сюжеты. В его гравюрах появляются образы крестьян, горожан,

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 346—347.

бюргеров, рыцарей и т. д. Высшее творческое достижение этих лет — серия гравюр на дереве из пятнадцати листов на тему Апокалипсиса (1498), популярного среди народных масс Германии того времени. В этой серии Дюрера сплетались средневековые религиозные воззрения с тревожными настроениями, вызванными общественными событиями современности. Страшные сцены гибели и кары, описанные в Апокалипсисе, приобрели в предреволюционной Германии злободневный смысл. Дюрер вводит в гравюры множество тончайших наблюдений природы и жизни: архитектуру, костюмы, типы, пейзажи современной Германии. Патетика, напряженность форм, движений, свойственные гравюрам Дюрера, не были известны немецкому искусству 15 в., но в большей части листов сохранен и нервный дух поздней немецкой готики. Многосложность и запутанность композиций, бурная орнаментальность линий, динамизм ритмов как бы созвучны мистической экзальтации видений Апокалипсиса.

Грозным пафосом веет от листа «Четыре всадника». По всесокрушающей силе порыва и мрачной экспрессии эта композиция не имеет ничего равного в немецком искусстве того времени. Смерть, суд, война и мор неистово мчатся над землей, уничтожая все на своем пути. Резкие жесты, движения, мрачные лица исполнены ярости и гнева. Вся природа объята волнением. Облака, драпировки одежд, гривы коней бурно развеваются, трепещут, образуя сложный ритмический узор каллиграфических линий. В ужас повержены люди разных возрастов и сословий.

В листе «Битва архангела Михаила с драконом» пафос яростной схватки подчеркнут контрастами света и тени, беспокойно прерывистым ритмом линий. В героическом образе юноши с вдохновенным и решительным лицом, в озаренном солнцем пейзаже с его безграничными просторами выражена вера в победу светлого человеческого начала. Используя привычную для тех времен технику ксилографии, Дюрер усиливает ее выразительность, вводя некоторые приемы гравюры на меди. Господствующий ранее резкий контур рисунка, слабо заполненный параллельной штриховкой, он заменяет более гибким рисунком, исполненным то утолщающейся, то утончающейся линией, вводит штрихи, ложащиеся по форме, применяет перекрестные линии, дающие глубокие тени.

В 1500 г. в творчестве Дюрера происходит перелом. Пафос и драматизм ранних работ сменяются уравновешенностью и гармонией. Усиливается роль спокойного повествования, проникнутого лирическими переживаниями (цикл «Жизнь Марии»). Художник изучает пропорции, работает над проблемой обнаженного тела. В резцовой гравюре на меди «Адам и Ева» (1504) Дюрер стремится воплотить классический идеал красоты. Объемность формы подчеркнута круглящимися штрихами, обобщение сочетается с точностью в деталях, с чувством многообразия проявлений жизни. В живописно трактованный лесной пейзаж органически включены фигуры людей и животных.

Эти же искания отличают и мюнхенский «Автопортрет» (1500, Мюнхен, Старая пинакотека), где Дюрер претворяет свой образ через призму классического идеала. Вместе с тем он ищет здесь выражения более глубокого нравственного совершенства — черт проповедника, призывающего к самопознанию. Свободная композиция и яркая красочность ранних автопортретов заменена фронтальной, статичной, строго размеренными пропорциями, приглушенно-коричневатым колоритом. Индивидуальные черты несколько идеализированы. Но напряженный взгляд, волны беспокойно извивающихся волос, нервный жест руки наполняют образ тревожным настроением. Ренессансная ясность представлений о людях этой эпохи уживалась со средневековой фантастикой, с взволнованным восприятием мира.

Еще ближе к классическому стилю итальянцев произведения, созданные Дюрером во время второй поездки в Венецию (1506—1507). По-

знакомившись с живописной культурой венецианцев, Дюрер развивает чувство цвета, обращается к решению проблемы света. С «наивысшим прилежанием» он работает в технике масляной живописи, применяет пять-шесть, а иногда и восемь прокладок по подмалевку, исполненному в гризайле.

В двухметровой алтарной композиции «Праздник четок» (1506, Прага, Национальная галерея) религиозную тему он решает, по существу, как групповой портрет дарителей, изображенных у трона Марии, на фоне солнечного горного пейзажа.

Переработка достижений итальянских мастеров приводит Дюрера к преодолению пережитков позднеготического искусства, но от идеальных классических образов он вновь обращается к остроиндивидуальным, полным драматизма. Он создает три «мастерские гравюры» на меди — «Рыцарь, смерть и дьявол» (1513), «Св. Иероним» (1514), «Меланхолия» (1514) (илл. 148), которые знаменуют вершину его творчества. В традиционных сюжетах Дюрер обобщил представление людей того времени о различных сторонах жизни человека. В гравюре «Св. Иероним» раскрыт идеал гуманиста-мыслителя. В решении темы ведущую роль играют предметный мир, интерьер, претворенные художником в эмоциональную среду. Фигура Иеронима, погруженного в чтение, — средоточие композиционных линий, подчиняющих себе множество деталей интерьера. Врывающиеся в окно лучи солнца наполняют комнату трепетным движением. Неуловимая игра света и тени придает жизнь пространству, органически связывает с ним формы предметов, одухотворяет среду, создает впечатление уюта. Устойчивые горизонтальные линии композиции подчеркивают настроение покоя.

Гравюра «Рыцарь, смерть и дьявол» раскрывает мир остроконфликтных отношений человека с окружающей средой. Путь закованного в броню всадника чреват опасностями. Из сумрачной чащи леса наперерез ему скачут призраки — дьявол с алебардой и смерть с песочными часами, напоминая о быстротечности всего земного, об опасностях и соблазнах жизни. Не обращая на них внимания, решительно следует по избранному пути всадник. В его суровом облике — напряжение воли, озаренной светом разума, нравственная красота человека, мужественно противостоящего опасности.

Замысел «Меланхолии» до сих пор еще не раскрыт, но образ могучей, крылатой женщины впечатляет своей значительностью, психологической глубиной. Сотканный из множества смысловых оттенков, он пробуждает тревожные мысли, ассоциации, переживания.

Меланхолия — это воплощение высшего существа, наделенного интеллектом, владеющего всеми достижениями человеческой мысли того времени, но одержимого сомнениями, тревогой, разочарованием и тоской. Среди многочисленных предметов кабинета ученого и столярной мастерской Меланхолия остается бездеятельной. Сумрачное холодное небо, озаренное фосфорическим светом кометы, взлетающая над бухтой летучая мышь — предвестник сумерек и одиночества — усиливают трагичность образа. Однако за глубокой задумчивостью Меланхолии скрывается напряженная творческая мысль, дерзновенно проникающая в тайны природы. Выражение безграничной силы человеческого духа сближает образ «Меланхолии» с драматическими образами плафона Сикстинской капеллы, гробниц Медичи.

Художественный язык Дюрера в гравюрах на меди становится тонким и разнообразным. Он применяет параллельные и перекрестные штрихи, пунктир. Благодаря введению техники сухой иглы («Св. Иероним») художник добивается поразительной прозрачности теней, тонкости полутонов и ощущения вибрирующего света.

Большое место в позднем творчестве Дюрера принадлежит портретам, исполненным в рисунке, гравюре и живописи. Художник подчеркивает наиболее существенные характерные черты модели. В карандашном «Портрете матери» (1514, Берлин) в асимметричном лице с исхудавшими чертами, в глазах запечатлены следы жизненных невзгод и разрушений, человеческих страданий. Напряженные экспрессивные линии обостряют выразительность образа.

В 20-х гг. 16 в. в искусстве Дюрера сильнее ощутимы веяния грозной и мужественной эпохи крестьянских войн и Реформации. В его портретах выступают люди могучего духа, мятежные, устремленные в будущее. В их осанке — напряжение воли, в лицах — взволнованность чувств и мыслей. Таковы волевой, исполненный высоких душевных порывов и тревоги Бернгард фон Рестен (1521, Дрезден, Картинная галерея), энергичный Хольцшуэр (1526, Берлин, Музей), «Неизвестный» в черном берете (1524, Мадрид, Прадо) с печатью неукротимых страстей во властных чертах. Художник воздействует целостными силуэтами, крупными объемами и цветовыми пятнами, выразительными контурами. Творческие искания Дюрера завершают «Четыре апостола» (1526, Мюнхен, Старая пинакотека) (илл. 149). Образы апостолов: волевого мужественного Павла, флегматичного, медлительного Петра, философски созерцательного Иоанна и возбужденно действенного Марка — остроиндивидуальны. В то же время в них воплощены черты передовых людей эпохи немецкой Крестьянской войны, которая «пророчески указала на грядущие классовые битвы»[1]. Это гражданственные образы поборников правды, которых Дюрер противопоставляет (согласно надписи, сделанной на створке) лжепророкам, распространившимся в те годы в Германии. Звучные цветовые контрасты одежд — светло-зеленого, ярко-красного, светло-синего, белого — усиливают экспрессию образов. Замыкая могучие, спокойно стоящие фигуры в пределах узких двухметровых створок, художник достигает напряженности, выражения сдержанного величия. Это позднее произведение Дюрера превосходит монументальностью все ранее сделанное им в живописи.

Творчество Дюрера определило общее направление искусства немецкого Возрождения. Влияние его на современных художников было велико; оно проникло даже в Италию, во Францию.

Одновременно с Дюрером и вслед за ним выступила плеяда крупных художников. Среди них были Лукас Кранах (1472—1553) и Маттиас Грюневальд (ум. 1528) с его духом бунтарства и протеста, выраженным в повышенной экспрессии и мистике религиозных образов. Но его творчество стояло несколько в стороне от основного течения немецкого искусства 16 в., связанного с гуманизмом.

Гольбейн. Завершителем классических тенденций искусства немецкого Возрождения был Ганс Гольбейн Младший (1497—1543). Острый наблюдатель, он отличался спокойствием, трезвостью суждений и чувством меры. Своим духовным развитием он был обязан дружбе с гуманистами: Эразмом Роттердамским, Томасом Мором и другими. Любовь к знанию, интерес к античности, скептическое отношение к церкви характеризовали его с юных лет. Но ему не свойственно то углубленное размышление, то преобладание научного духа, которые отличали Дюрера. В нем больше любви к прекрасной форме, воспроизведению материальной красоты окружающего мира. Гольбейн работал в области декоративно-монументальной и станковой живописи, гравюры; наиболее ярко его творческая индивидуальность проявилась в портретном жанре, достигающем кульминации в немецком искусстве 16 в.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 345.

Гольбейн учился у отца — Ганса Гольбейна Старшего, начал свою деятельность в Аугсбурге, затем переехал в Базель. Он побывал в Италии, но главную часть жизни провел в Англии, при королевском дворе, оказав значительное воздействие на развитие английского искусства.

Зоркость восприятия характера, безупречная точность передачи внешнего облика сочетаются в портретах Гольбейна с выявлением остро подмеченных типических сословных черт. Портретные композиции обогащаются действием, введением интерьера, обстановки, натюрморта, характеризующих умственный склад, профессию, социальное лицо портретируемого. Замкнутость, тишина базельского кабинета Эразма Роттердамского (1523, Париж, Лувр) оттеняют сосредоточенность ученого. Из полумрака интерьера светом выделен острый нервный профиль с скептической усмешкой, вкрадчивые движения рук. В портрете Георга Гисе (1532, Берлин — Далем, Картинная галерея) обстановка говорит о деловитости, расчетливости данцигского купца. Указывая рукой на документы, он как бы степенно повествует о своей деятельности, уходящей далеко за пределы конторы. Содержание раскрывается через любовно переданные предметы. Многообразие цветовых пятен и дробных форм натюрморта подчинено основным красочным акцентам — черному и розовому — костюма, более холодному зеленому — стены.

В портретах позднего периода (1530-е гг.) проступают черты парадности, недоступности, преобладают фронтальные композиции со сжатым пространством и вертикальным форматом, дающим возможность больше показать костюм, приподнять портретируемого над зрителем, подчеркнуть монументальность форм. Художник достигает полной иллюзии воспроизведения мельчайших деталей, черт лица, многочисленных аксессуаров парадного костюма. Однако интерес к материальной достоверности частностей и декоративно-орнаментальным сторонам не заслоняет главного — характера изображенных людей. Художник воздействует в основном крупными цветовыми массами, объемом, силуэтом, ритмическое расположение деталей помогает раскрытию сущности образа. Великолепие костюма оттеняет скромное лицо королевы Джейн Сеймур (1536, Вена, Музей), ее душевную чистоту и целомудрие. Сила характера поражает в портрете Моретта (1534—1536, Дрезден, Картинная галерея) (илл. 151), французского посланника, изображенного в парадном костюме. За внешней представительностью и настороженностью подмечена затаенная игра страстей, натура человека умного, властного, несгибаемой силы воли, овеянного авантюрным духом века. Крупное лицо сурового дипломата, его энергичные руки, многозначительно сжимающие оружие,— психологические акценты. Темно-зеленые и темно-коричневые тона колорита, врывающиеся в строгую гармонию, белые пятна прорезей рукавов придают мрачность могучему образу. Гольбейн выступает здесь как мастер, остро чувствующий неумолимую жестокость этого времени «железного века» в истории Англии, как создатель точного исторического портрета.

Проницательность художника поражает в портретных зарисовках. Гольбейн — один из лучших рисовальщиков мира. Исполненные с натуры в качестве подготовительных этюдов, его рисунки часто превосходят живописные работы. Художник наносит контур рисунка напряженно прерывистой и вместе с тем воздушной линией, трепетной, как сама поверхность живой формы. Моделировка исполняется легким тоном (пример — портрет Пойнса, 1530-е гг., Виндзор, Королевская библиотека) (илл. 150). Он пользуется черным итальянским или серебряным карандашом, пером или тушью, для тонировки применяет сангину, цветовые мелки и уголь.

Работы Гольбейна в гравюре на дереве продолжают высокие традиции Дюрера. Обратившись к исконным народным мотивам, он исполнил

серию гравюр на дереве «Образы смерти» (1524—1526), проникнутых социальными и антиклерикальными тенденциями — перед лицом смерти люди всех сословий равны. В то же время в серии звучат тревожные настроения. Для северного Возрождения в целом характерно контрастное восприятие действительности — эпикурейские мотивы наслаждения жизнью омрачаются постоянными мыслями о распаде и смерти. Эта мысль проскальзывает и в серии Гольбейна. В смешении иронии и патетики, сатиры и трагедии, бурлеска и философской мысли проявляется чисто ренессансное свободомыслие художника.

Трагический исход крестьянской войны и победа феодальной реакции положили конец расцвету немецкого Возрождения. В середине века в творчестве многих мастеров наблюдается отклонение от реализма начала 16 в. в сторону манерности. Во второй половине 16 в. искусство Германии вступило в полосу длительного застоя.

ИСКУССТВО XVII ВЕКА

ИСКУССТВО ИТАЛИИ

ИСКУССТВО ФЛАНДРИИ

ИСКУССТВО ГОЛЛАНДИИ

ИСКУССТВО ИСПАНИИ

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ

Семнадцатый век имел особое значение для формирования национальных культур нового времени. В эту эпоху завершился процесс локализации больших национальных художественных школ, своеобразие которых определялось как условиями исторического развития, так и художественной традицией, сложившейся в каждой стране,— Италии, Фландрии, Голландии, Испании и Франции. Это позволяет рассматривать 17 в. как новый этап в истории искусства. Национальное своеобразие не исключало, однако, общих черт. Развивая во многом традиции эпохи Возрождения, художники 17 в. значительно расширили круг своих интересов и углубили познавательный диапазон искусства.

По сравнению с эпохой Возрождения искусство 17 в. сложнее, противоречивее в содержании и художественных формах. Целостное поэтическое восприятие мира, характерное для Возрождения, разрушается, идеал гармонии и ясности оказывается недосягаемым. Но образ человека остается по-прежнему в центре внимания художника. Титаны, воспетые в произведениях искусства Возрождения, уступили место человеку, сознающему свою зависимость от общественной среды и объективных законов бытия. Его воплощение становится более конкретным, эмоциональным и психологически сложным. В нем обнаруживается бесконечное разнообразие и богатство внутреннего мира, ярче и определеннее выступают национальные черты, показывается его место в обществе. Реальная жизнь раскрывается художниками 17 в. в многообразии драматических коллизий и конфликтов, гротескно-сатирических и комедийных ситуаций.

Художественная культура 17 в. отражает сложность эпохи, подготовившей победу капиталистического строя в передовых странах Европы. К началу 17 в. утверждаются революционные завоевания в Голландии — первой капиталистической стране Европы. В Англии совершается буржуазная революция 1640—1660 гг. европейского масштаба. Однако феодализм был еще прочен. Во Франции и Испании складываются централизованные абсолютные монархии. В Италии и Германии при сохранении феодальной раздробленности формируется мелкодержавный княжеский деспотизм. Даже в Англии буржуазия делится властью с земельной аристократией.

В борьбе за прогрессивный путь развития европейских государств важную роль играли народные движения. Протест народных масс против абсолютистского гнета и хищничества эпохи первоначального накопления составлял основное содержание общественной жизни 17 в. Развитие культуры в той или иной степени испытывало ее воздействие.

Выступления передовых мыслителей против феодализма были связаны с критикой католической церкви, вновь усиливающей свое влияние и сковывающей общественную мысль.

В то же время общий подъем экономической жизни в передовых странах Европы, расцвет мануфактуры, торговли создали почву для прогресса точных и естественных наук. Великие открытия Галилея, Кеплера, Ньютона, Лейбница, Декарта в математике, астрономии, физике, философии способствовали утверждению материалистических идей (Гоббс, Локк, Спиноза), расширению и углублению представлений о природе и вселенной. В то время как для ученых эпохи Возрождения установление закономерностей явлений основывалось на опытном наблюдении единичного, индивидуального, мыслители 17 в. исходили в своих научных теориях из целостных систем и взглядов на мир.

В творчестве художников также утверждается более целостное и глубокое восприятие действительности. Получает новое истолкование понятие синтеза искусств. Отдельные виды искусства, как и отдельные произведения, утрачивают обособленность и стремятся к соединению друг с другом. Здания органически включаются в пространство улицы, площади, парка. Скульптура становится динамичной, вторгается в архитектуру и садовое пространство. Декоративная живопись пространственно-перспективными эффектами дополняет то, что заложено в архитектурном интерьере.

Стремление к широкому показу действительности привело к многообразию жанровых форм 17 в. В изобразительном искусстве наряду с традиционными мифологическими и библейскими жанрами самостоятельное место завоевывают светские: бытовой жанр, пейзаж, портрет, натюрморт.

Сложные взаимоотношения и борьба социальных сил порождают и разнообразие художественно-идейных течений. В отличие от предшествующих исторических периодов, когда искусство развивалось в рамках однородных больших стилей (романский стиль, готика, Возрождение), 17 в. характеризуют два больших стиля — барокко [1] и классицизм, элементы которых ярко выражены в архитектуре и в но-

[1] Происхождение термина «барокко» не установлено. По-итальянски «barocco» — странный, вычурный.

вом понимании синтеза искусств. Искусство барокко раскрывает сущность жизни в движении и борьбе случайных изменчивых стихийных сил.

В крайних проявлениях искусство барокко приходит к иррационализму, к мистике, воздействует на воображение и чувство зрителя драматическим напряжением, экспрессией форм. События трактуются в грандиозном плане, художники предпочитают изображать сцены мучений, экстазов, или панегирики подвигам, триумфам.

В основе искусства классицизма лежит рациональное начало. Прекрасным с точки зрения классицизма является лишь то, что упорядочено, разумно, гармонично. Герои классицизма подчиняют свои чувства контролю разума, они сдержанны и величавы. В теории классицизма обосновывается разделение на высокие и низкие жанры. И для барокко и для классицизма характерно стремление к обобщению, но мастера барокко тяготеют к динамичным массам, к ансамблям. В искусстве классицизма единство достигается путем соединения и соответствия всех частей целого, сохраняющих, однако, самостоятельное значение.

Часто черты этих двух больших стилей переплетаются в искусстве одной страны и даже в творчестве одного и того же художника, порождая в нем противоречия.

Наряду с барокко и классицизмом в изобразительном искусстве возникает более непосредственное мощное реалистическое отражение жизни, свободное от стилевых элементов. Реалистическое направление является важной вехой в эволюции западноевропейского искусства. Его проявления необычайно разнообразны и ярки как в различных национальных школах, так и у отдельных мастеров. Семнадцатому веку принадлежат величайшие мастера реализма — Веласкес, Рембрандт, Хальс, Караваджо и другие.

ИСКУССТВО ИТАЛИИ

Наступление феодально-католической реакции начиная с середины 16 в. самым отрицательным образом сказалось на развитии итальянской культуры и искусства. Гуманистические светлые идеалы эпохи Возрождения сменяются настроениями пессимизма и тревоги, усилившимися индивидуалистическими тенденциями. И все же идеи свободомыслия и демократии не были уничтожены. Об этом свидетельствуют восстания в Неаполе и Сицилии, утопический коммунизм Кампанеллы, автора книги «Город Солнца», деятельность ряда прогрессивных художников Италии этого времени.

В обстановке политического и экономического упадка, утраты самостоятельности рядом разрозненных итальянских государств, социального закрепощения и обнищания народных масс, обострившихся классовых противоречий характер искусства решительно изменяется. В нем резко обозначаются контрасты между реакционным, условно-декоративным и прогрессивным реалистическим направлениями.

С усилением католицизма и феодальной реакции связано формирование стиля барокко, одним из главных центров которого становится Рим. Церковь, в частности утверждающий свое могущество орден иезуитов, и светские правители стремились использовать искусство в целях пропаганды, внушить широким народным массам чувство благоговения перед властью, поразить и ослепить ее великолепием, потрясти примерами мученичеств ревнителей церкви. Отсюда тяготение мастеров барокко к грандиозным размерам, сложным формам, монументальной приподнятости, пафосу — поиски средств, усиливающих действенность создаваемых образов. Отсюда и идеализация образных решений, драматизация сюжетов, повышенная эмоциональность, гиперболичность, преувеличение натуралистических эффектов, обилие и богатство аксессуаров и деталей, использование сложных ракурсов, световых и цветовых контрастов, призванных создавать обманчивое впечатление «живых картин».

В барочном синтезе искусств скульптура и живопись подчиняются архитектуре, находясь с ней в постоянном взаимодействии. Красочные росписи украшают плафоны и стены, создают иллюзию необъятного пространства. Полная динамики скульптура живописна и неотделима от архитектуры. Создатели обширных архитектурных и декоративных ансамблей включают в их состав и природу, преобразованную рукой человека. Они объединяют площади и улицы, примыкающие к наиболее представительным зданиям, колоннадами, террасами, скульптурами, фонтанами и каскадами. Стремление к широкому охвату действительности в искусстве барокко созвучно передовому научному мировоззрению того времени, когда идеи Джордано Бруно и Галилея раскрывали перед человечеством новые горизонты познания вселенной.

Архитектура

Наиболее полное выражение барокко нашло в архитектуре, которая не только решала задачи католической пропаганды; ее прогрессивные тенденции выявились в планировке городов, площадей, зданий, рассчитанных на массы народа. Блестящим центром барочной архитектуры стал католический Рим. Истоки барокко были заложены в позднем творчестве Виньолы, Палладио и особенно Микеланджело. Архитекторы барокко не вводят новые типы зданий, но находят для старых типов построек — церквей, палаццо, вилл — новые конструктивные, композиционные и декоративные приемы, которые в корне меняют форму и содержание архитектурного образа. Они стремятся к динамичному пространственному решению, к трактовке объемов живописными массами, применяют сложные планы с преобладанием криволинейных очертаний. Они разрушают тектоническую связь между интерьером и фасадом здания, повышая воздействие последнего. Свободно используя античные ордерные формы, они усиливают пластичность и живописность общего решения.

Особое внимание уделяется разработке иезуитского храма, в котором уже с конца 16 в. нарастают черты барокко. Сложен по построению пронизанный движением фасад церкви иезуитского ордена — Иль Джезу (1568—1584, Дж. Виньола; фасад — 1575, Дж. делла Порта). Неравномерное вертикальное членение стен сдвоенными пилястрами усиливает их пластичность, а концентрация ордерных элементов к центру подчеркивает направление движения. Полукруглый фронтон, вынесенный над входным порталом первого этажа, и мощные декоративные волюты второго этажа связывают оба этажа, вызывая впечатление целостности фасада, динамичности и повышенной эмоциональности. Активизируется и внутреннее пространство храма, расширяется и выделяется центральный неф. Мощные профилированные карнизы, уводящие взгляд вглубь, создают движение к алтарю и центральному куполу. В 17 в. архитектурные формы становятся еще динамичнее и напряженнее.

Борромини. Свое крайнее выражение иррациональность, экспрессивность и живописность барокко находят в творчестве Франческо Борромини (1599—1667). Не считаясь с логикой конструкций и возможностями материалов, он заменяет прямые линии и плоскости изогнутыми, скругленными, извивающимися.

На чередовании вогнутых и выпуклых линий, расположенных по форме ромба, строит он план небольшой церкви Сан Карло у четырех фонтанов в Риме (1634—1667) (илл. 156). Ее сложный волнообразный фасад, расчлененный двухъярусной колоннадой, украшен декоративной скульптурой, глубокими нишами, овальным живописным панно, разрывающим карниз и нарушающим равновесие. Дробная пластика стен, беспокойный ритм окон, сложно профилированные горизонтальные тяги подчеркивают живописность, напряженный динамизм здания.

Большое место в барочной архитектуре принадлежит дворцам, горделиво нарядным, с выступающими по сторонам главного корпуса флигелями-крыльями, открытыми почетными дворами. Представительность и величие в них сочетаются с великолепием (палаццо Барберини в Риме). Необычайно красивы загородные виллы, окруженные садами, расположенными террасами на склонах холмов (вилла д'Эсте в Тиволи). Мастерски использованы в них сложный рельеф местности, богатство южной растительности, водоемы, сочетающиеся с павильонами, скульптурными группами. Предназначавшиеся для аристократических заказчиков, такие ансамбли в известной мере отражали и тот интерес к природе, который проявляли ученые-естествоиспытатели 17 в.

Важное значение принципы барокко имели не только для развития композиции городского и паркового ансамбля, но и для градостроительства. Архитекторы барокко создали планировочную систему, упорядочив хаотическую застройку средневекового города, придали улицам прямолинейные очертания, завершив их площадями, которые в свою очередь стали объектами архитектурных композиций.

Новые градостроительные принципы были воплощены в Риме, который именно в этот период приобрел свой неповторимый облик. По проекту Доменико Фонтана было осуществлено сооружение ансамбля площади дель Пополо с расходящимися от нее тремя лучами центральных улиц.

Многочисленные обелиски и фонтаны завершили площади, организуя пространство уходящими ввысь строгими вертикалями, динамикой падающей воды, разнообразием и богатством пластических форм, неистощимой выдумкой композиционных построений. К наиболее совершенным созданиям такого типа относятся фонтаны Четырех рек на площади Навона и фонтан Тритона на площади Барберини, исполненные Бернини.

Бернини. Подобно мастерам Возрождения, основоположник стиля зрелого барокко Лоренцо Бернини (1598—1680) был разносторонне одаренным человеком. Архитектор, скульптор, живописец, гениальный декоратор, он исполнял в основном заказы римских пап и возглавлял официальное направление итальянского искусства. Одно из самых характерных его сооружений — церковь Сант Андреа аль Квиринале в Риме (1653—1658) (илл. 155).

Крупнейшая архитектурная работа Бернини — окончание многолетнего строительства собора св. Петра в Риме и оформление площади перед ним (илл. 152). Сооруженные по его проекту, два могучих крыла монументальной колоннады замкнули обширное пространство площади. Расходясь от главного западного фасада собора, колоннады образуют сначала форму трапеции, а затем переходят в громадный овал, подчеркивающий особую подвижность композиции, призванной организовывать движение массовых процессий. 284 колонны и 80 столбов высотой в 19 *м* составляют эту четырехрядную крытую колоннаду, 96 больших статуй венчают ее аттик. По мере движения по площади и изменения точки зрения кажется, что колонны то сдвигаются теснее, то раздвигаются, и архитектурный ансамбль будто разворачивается перед зрителем. Умело включены в оформление площади декоративные элементы: зыбкие струи воды двух фонтанов и стройный египетский обелиск между ними, которые своими вертикалями организуют пространство.

По выражению самого Бернини, площадь, «подобно распростертым объятиям», захватывает зрителя, направляя его движение к фасаду собора (архитектор Карло Мадерна), с грандиозными приставными коринфскими колоннами, которые возвышаются и господствуют над всем этим торжественным барочным ансамблем. Подчеркнув пространственность общего решения сложной по форме площади и собора, Бернини определил и главную точку зрения на собор, который на расстоянии воспринимается

в своем величавом единстве. Пристроенная архитектором Мадерна в начале 17 в. базиликальная часть его вместе с декоративным фасадом объединяется с центрической купольной постройкой Микеланджело.

Бернини хорошо знал и учитывал законы оптики и перспективы. С дальней точки зрения, сокращаясь в перспективе, поставленные под углом колоннады трапециевидной площади воспринимаются прямыми, а овальная площадь — кругом. Эти же свойства искусственной перспективы умело применены при сооружении парадной Королевской лестницы («Скала реджа», 1663 — 1666), соединяющей собор св. Петра с папским дворцом. Она производит грандиозное впечатление благодаря точно рассчитанному постепенному сужению лестничного пролета, кессонированного свода перекрытия и уменьшению обрамляющих ее колонн. Усилив эффект перспективного сокращения уходящей вглубь лестницы, Бернини добился иллюзии увеличения размеров лестницы и ее протяженности.

Во всем блеске мастерство Бернини-декоратора проявилось при оформлении интерьера собора. Он выделил продольную ось собора и его центр — подкупольное пространство — роскошным бронзовым киворием (балдахином), в котором нет ни одного спокойного контура. Все формы этого декоративного сооружения волнуются. Круто вздымаются витые колонны к куполу собора; с помощью фактурного разнообразия бронза имитирует пышные ткани и бахрому отделки.

Скульптура

Бернини. В соборе св. Петра находятся и виртуозно исполненные скульптурные произведения Бернини — алтарная Кафедра св. Петра с фигурами отцов церкви, святых и ангелов, сверкающая позолотой, привлекающая бурной динамикой. В интерьерах собора, в капеллах размещены пышные папские надгробия; статуи святых в стремительных движениях и поворотах, с экспрессивной мимикой и жестикуляцией как бы разыгрывают драматические сцены оплакивания и прославления. Декоративную скульптуру Бернини уподобляет своеобразной картине, располагая ее то в глубоких нишах, то перед стеной, используя цветовые эффекты, достигнутые сочетанием различных материалов: бронзы, позолоты, разноцветных мраморов.

Наряду с барочной декоративной пластикой Бернини создает ряд статуй и портретов, подчас перерастающих рамки барочного искусства. Характер его новаторских исканий проявляется в статуе «Давид» (1623, Рим, галерея Боргезе) (илл. 154). В противовес завершенному действию в статуях Донателло и Верроккьо, спокойно-уравновешенным гармоничным героям эпохи Возрождения Бернини изображает Давида в неистовом порыве ярости, в момент схватки, полного драматического пафоса. Герой приготовился метнуть пращу в своего врага. Его фигура в резком развороте и наклоне, нарушающем композиционное равновесие, требует обхода и рассмотрения с разных сторон. Лицо полно ненависти, губы гневно сжаты, взгляд яростен. В скульптуре Бернини намечаются черты реализма нового типа, включающего множество конкретных ощущений и наблюдений.

Тонкость жизненного наблюдения пронизывает позднее произведение Бернини — алтарную группу «Экстаз св. Терезы» (1644—1652, Рим, церковь Санта Мария делла Виттория) (илл. 153), послужившую образцом для многих барочных ваятелей не только в Италии, но и в других странах.

С поразительным мастерством размещает Бернини в алтаре, среди расступающихся колонн, фигуры парящей в облаках Терезы и ангела. Это изображение мистического видения скульптор претворяет в образы, исполненные трепета жизни. Разметались складки монашеского одеяния Терезы, бессильно повисла нервная тонкая рука, запрокинута голова с прекрасным

лицом, полуоткрытыми губами, с выражением экстатического блаженства и страдания. Душевное движение передано с невиданной ранее убедительностью. Тереза не видит ангела, но ощущает его присутствие всем существом. Обе мраморные фигуры кажутся совершенно реальными, и в то же время представляют зрелище, полное мистического настроения. Сочетание в одном произведении реальности и вымысла способствует созданию впечатления двойственности, столь характерной для искусства барокко в целом. Церковная идея находит здесь свою конкретную, убедительную, чувственную оболочку в пышном зрелище, которое раскрывается перед молящимися. В своем стремлении к иллюзионизму Бернини порывает с тектоническим принципом скульптуры Возрождения. Скульптурная группа в его трактовке утрачивает свою самостоятельность и включается как фрагмент в общую картину, рассчитанную на эффектные контрасты светотеневых и цветовых пятен. Разноцветный мрамор обрамления и позолота лучей, на фоне которых размещены фигуры, усиливают ее декоративность.

Новаторство Бернини проявилось и в многочисленных портретах, скульптурных бюстах. Бернини видел и понимал человеческое лицо как пластическое целое, находящееся в постоянном движении. С поразительной остротой передавал он характеры портретируемых. В портрете кардинала Боргезе (1632, Рим, галерея Боргезе) он воссоздал многогранный образ самоуверенного, надменного, умного и сластолюбивого человека. Смело обобщая пластическую форму, тонко обыгрывая детали, скульптор добивался передачи наиболее существенных черт модели, осязаемости фактуры материалов. Созданный Бернини пышный репрезентативный портрет Людовика XIV — французского «короля-солнце» (1665, Версаль) послужил образцом для подражания барочным скульпторам.

Живопись

Барокко было господствующим стилем итальянского искусства 17 в., и прежде всего в архитектуре и скульптуре. Но наряду с ним существовало реалистическое направление, которое нашло наиболее полное выражение в произведениях Караваджо, оказавшего громадное воздействие на развитие всей реалистической живописи Европы.

Караваджо. Микеланджело Меризи да Караваджо (1573—1610), прозванный по местечку из Ломбардии, откуда был родом, получил художественное образование в Милане. Биографы рисуют его человеком бурного неуживчивого характера, неистового темперамента, необычайно упорным в достижении поставленной цели. Всю жизнь сохранял он верность своим убеждениям и внутреннюю независимость. Караваджо был художником огромной творческой смелости. Прекрасно зная жизнь простого народа, он сделал его своим героем. Первые годы жизни художника в Риме, куда он прибыл около 1590 г., были суровыми. Для заработка он писал цветы и фрукты на картинах других художников, а затем самостоятельно создавал жанровые произведения и натюрморты. Изображая уличных мальчишек, посетителей кабачков, корзины с фруктами, он первым утвердил право на существование этих жанров. Главное в его произведениях — не повествование, но характерный типаж.

К числу таких картин относится «Девушка с лютней» (1595, Ленинград, Эрмитаж). Девушка музицирует. Перед ней на столе лежат скрипка, ноты, фрукты. С отточенным мастерством написаны все эти предметы в своей плотной округлости, вещественности, осязаемости. Светотенью пролеплено лицо и фигура девушки, темный фон подчеркивает насыщенность выступающих вперед светлых тонов, предметность всего представленного. Караваджо утверждает превосходство непосредственного воспроизведения жизни. Болезненному изяществу еще распространен-

ного маньеризма и ложной патетике развивающегося барокко он противопоставляет простоту и естественность повседневного. Обобщая формы, выявляя существенное, он наделяет значительностью и монументальностью самые простые предметы. Его композиции со срезанными по пояс фигурами подчас кажутся фрагментами, но в их построении есть строгая закономерность, сближающая Караваджо с мастерами Возрождения. Это придает монументальность и значительность не только его бытовым, но и религиозным сценам, таким, например, как «Неверие Фомы» (ок. 1603, Флоренция, Уффици; вариант — Потсдам) (илл. 158).

Удивительная конкретность и материальность форм отличают заказные религиозные произведения художника, принесшие ему скандальную известность необычной жизненностью и демократизмом. Смело трактует Караваджо религиозные образы, не боясь грубости и резкости, сообщая им черты сходства с простонародьем. Он находит своих героев среди рыбаков, ремесленников, солдат — людей цельных, наделенных силой характера. Резкими контрастами светотени он усиливает мощную, почти пластическую моделировку форм, приближая фигуры к переднему плану картины, показывая их в сложных ракурсах, подчеркивает их значимость, монументальность.

Как жанровая сцена решена композиция «Призвание Матфея» (1597—1601, Рим, капелла Контарелли в церкви Сан Луиджи деи Франчези) (илл. 157), где изображены два юноши в модных по тем временам костюмах, с любопытством взирающие на входящего Христа. К Христу обратил взор Матфей, в то время как третий юноша, не поднимая головы, продолжает подсчитывать деньги. Яркий луч света, проникнув в открытую дверь, вырывает из мрака комнаты живые, острохарактерные фигуры. Светотеневое решение способствует не только выявлению объемов форм, но и усиливает драматическую действенность, эмоциональность изображения.

Крепкими, полнокровными людьми предстают в произведениях Караваджо святые и великомученики: простодушный грубоватый Матфей, суровые, вдохновенные Петр и Павел. Ничего необычного нет в их пластически-осязаемых фигурах. Большая часть композиции «Обращение Павла» (1601, Рим, церковь Санта Мария дель Пополо) занята изображением коня, под копытами которого видна озаренная ярким светом фигура распростертого молодого Павла, представленного в необычайно сложном ракурсе, в монументальном плане.

В поздних работах Караваджо усиливается драматизм мировосприятия и вместе с тем проявляется еще большее тяготение к монументализации. Единство и напряженность действия, настроения, законченность и неповторимость построений, поразительная мощь светотеневой моделировки сообщают им характер реальных сцен, полных больших чувств и мыслей.

От картины к картине нарастает трагическая сила образов Караваджо. В «Положении во гроб» (1604, Рим, Ватиканская пинакотека) на глубоком темном фоне ярким светом выделяется тесно сплоченная группа близких Христу людей, опускающих его тело в могилу. Они грубоваты и сдержанны в своих чувствах, но движение каждого отмечено особой собранностью. И только воздетые в патетическом порыве отчаяния руки Марии Магдалины оттеняют суровую скорбь остальных персонажей, составляя контраст с давящей тяжестью безжизненного тела Христа. Могильная плита, у края которой остановились несущие тело, подчеркивает статуарность, монолитность всей группы, уподобленной своеобразному монументу. Точка зрения снизу усиливает впечатление величественности.

Огромной эмоциональности добивается художник в композиции «Успение Марии» (1605—1606, Париж, Лувр), захватывающей искренностью

переживаний, которые выражены в позах, жестах, лицах скорбных учеников Христа, окруживших ложе усопшей. Все здесь подчинено выражению горестного сознания трагичности жизни, неизбежности ее конца. По существу, это образы мужественных людей из народа, наделенные глубиной восприятия, значительностью и вместе с тем непосредственностью выражения сложных душевных движений. Острота наблюдений в характеристике каждого персонажа соединяется с монументальной лаконичностью и трагическим величием.

Суровый реализм Караваджо не был понят его современниками, приверженцами «высокого искусства». Обращение к натуре, которую он сделал непосредственным объектом изображения в своих произведениях, и правдивость ее трактовки вызвали множество нападок на художника со стороны духовенства и официальных лиц. Вспыльчивый нрав Караваджо и постоянные столкновения с окружающими усугубляли жизненные трудности. Убив во время игры в мяч своего противника, он был вынужден бежать из Рима. Последние годы его жизни прошли в скитаниях. Он умер тридцати шести лет.

Воздействие Караваджо на развитие реализма в европейском искусстве было громадным. В самой Италии нашлось много его последователей, получивших название караваджистов. Но еще значительнее было его влияние за рубежами Италии. Ни один крупный живописец того времени не прошел мимо увлечения караваджизмом, явившимся важным этапом на пути европейского реалистического искусства.

Болонская академия. На рубеже 16—17 вв. в связи с общими культурными изменениями и как реакция на маньеризм складывается академическое направление в живописи. Его принципы были заложены в одной из первых художественных школ Италии, в так называемой Болонской академии. Основателями ее были братья Карраччи: Лодовико, Агостино и Аннибале, которые стремились к широкому использованию ренессансного наследия, призывая наряду с этим к изучению натуры. Однако натура, с их точки зрения, должна была перерабатываться и облагораживаться в соответствии с идеалами и канонами красоты, которые они видели в искусстве Высокого Возрождения.

Их «Академия направленных на истинный путь» была открыта в 1585 г. и явилась прообразом позднейших художественных академий. Это была большая мастерская, в которой преподавали не только практические, но и теоретические предметы: перспективу, анатомию, историю, мифологию, рисование с античных слепков и живопись. Вместо цеховой выучки у отдельных художников ученик получал возможность обучаться основам теории и практики по единой разработанной педагогической системе, закрепляющей художественный опыт прошлого. Однако при всем положительном значении, которое имела академическая система обучения в области рисунка, основ перспективы и других предметов мастерства, она подходила к изучению художественного наследия с идеалистических позиций, утверждая достигнутые ранее результаты непревзойденным идеалом. Принцип изучения натуры, действительности постепенно был вытеснен эклектическим подражанием ренессансным художникам, установлением штампов и норм, тормозящих поступательное развитие искусства, обращенного к жизни. Академия братьев Карраччи нашла большое число приверженцев и последователей. Принципы ее распространялись далеко за пределами Болоньи и Рима.

Аннибале Карраччи. Наиболее талантливым из братьев Карраччи был Аннибале (1560—1609), автор большого числа алтарных образов и картин на мифологические сюжеты. Совместно с братьями он расписал палаццо Фарнезе в Риме (1597—1604). Цикл фресок на темы любви богов украшает свод галереи и часть стен. Большие плафон-

ные композиции и окружающий их фриз, составленный из прямоугольных панно и круглых медальонов, между которыми расположены сидящие атланты, образуют сложную, законченную систему декора. В расположении фресок Карраччи исходили из принципов, примененных Микеланджело в Сикстинской капелле, однако их образы утрачивают ту значительность и глубину, которые были свойственны мастерам Возрождения. Введение пышных обрамлений, имитирующих скульптуру, и погоня за иллюзорной пространственностью, приводят к господству принципов декоративности.

Декоративная живопись барокко. Многие художники второй половины 17 в. в погоне за созданием «большого стиля» отходят от сдержанной манеры своих учителей, развивая и доводя до крайностей их искания в области декоративных решений. В соответствии с барочными пышными сооружениями, отвечающими запросам времени и требованиям заказчиков поражать зрителя, живописцы расписывают плафоны многочисленных церквей и дворцов композициями на религиозные и мифологические сюжеты, полными динамики и ярких красок. Они добиваются иллюзионистических прорывов плафонов, словно открывающих облачное небо и парящих в нем ангелов и святых. Сложнейшие ракурсы, движения фигур, перспективные построения исполнены с виртуозным мастерством. Однако поиски все более сложных декоративных приемов привели к полной утрате интереса к раскрытию внутреннего содержания образа.

Необычайной пышностью, нарядной праздничностью красок отличаются росписи Пьетро да Кортона (1596—1669) в палаццо Барберини. Сложнейшие перспективные и иллюзорные эффекты применяет в росписях церкви Сант Иньяцио в Риме Андреа Поццо (1642—1709).

Наряду с официальным барочным направлением, господствовавшим в крупных центрах, на протяжении всего 17 в. в провинциях продолжали работать многие художники, сохранявшие в своем творчестве традиции реализма. Среди них выделялся особой эмоциональной насыщенностью искусства болонец Джузеппе Мария Креспи (1665—1747), пролагавший пути развития реализму последующего периода.

ИСКУССТВО ФЛАНДРИИ

Семнадцатый век был временем создания национальной художественной школы живописи Фландрии. Как и в Италии, официальным господствующим направлением здесь стало барокко. Однако фламандское барокко во многом существенно отличается от итальянского. Барочные формы наполнены здесь чувством клокочущей жизни и красочного богатства мира, ощущением стихийной силы роста человека и природы. В рамках барокко в большей мере, чем это было в Италии, получают развитие реалистические черты.

Основа художественной культуры Фландрии — реализм, народность, яркая жизнерадостность, торжественная праздничность — с наибольшей полнотой выразилась в живописи. Фламандские живописцы запечатлели в своих полотнах опоэтизированную чувственную красоту мира и образ человека, исполненный здоровья, неиссякаемой энергии.

Задача украшения родовых замков, дворцов аристократии, католических храмов способствовала широкому распространению в живописи мощного декоративизма, основанного на колористических эффектах.

Период расцвета национальной культуры и искусства Фландрии охватывает первую половину 17 в. Он следует непосредственно за раз-

делением Нидерландов на Фландрию и Голландию и обусловлен особенностями ранней буржуазной революции конца 16 в. Северные провинции Нидерландов, завоевавшие в борьбе против испанского владычества независимость, образовали Голландскую буржуазную республику. Феодальное дворянство южных провинций Фландрии вместе с крупной буржуазией пошло на компромисс с испанской монархией.

Поражение освободительного движения в Южных Нидерландах не смогло остановить роста экономики страны. Пробудившиеся в ходе революции духовные силы народа создали почву для развития фламандской культуры и искусства.

Живопись

Крупнейшим художественным центром Фландрии со второй половины 16 в. стал Антверпен. В начале 17 в. на основе реалистической традиции старонидерландской живописи и под воздействием караваджизма во Фландрии развивается новое художественное направление.

Рубенс. Главой фламандской школы живописи был Питер Пауль Рубенс (1577—1640). Всесторонне одаренный, блестяще образованный, Рубенс был художником огромного творческого размаха, бурного темперамента. Прирожденный живописец-монументалист, талантливый дипломат, владеющий несколькими языками, ученый-гуманист, он пользовался почетом при княжеских и королевских дворах Мантуи, Мадрида, Парижа, Лондона. Художник кипучего воображения, Рубенс был создателем колоссальных патетических композиций. Динамичность форм, сила пластического воображения, торжество декоративного начала составляют основу его творчества. Вместе с тем искусство Рубенса в основе своей реалистично. Свежесть восприятия жизни и стремление придать всему изображенному убедительность правды составляют существо его произведений. Герои античных мифов, христианских легенд, современные ему исторические деятели и люди из народа живут в его полотнах неутомимой жизнью, воспринятые как часть могучей природы, в тесной взаимосвязи с которой они находятся.

Рубенс родился в городе Зигене (Германия), куда, спасаясь от преследований инквизиции, эмигрировал его отец. Образование Рубенс получил в латинской школе Антверпена, живописи обучался у романиста Отто ван Веена. Поездка в Италию, где он изучал творчество Микеланджело, Леонардо да Винчи, Тициана, Веронезе, Караваджо, а также памятники античности, способствовала быстрому творческому росту.

По возвращении в 1608 г. в Антверпен Рубенс становится придворным художником испанской наместницы Нидерландов. Его слава быстро растет. Многочисленные заказы вынудили его организовать мастерскую, куда были привлечены лучшие художники страны. Одновременно он создает школу граверов.

Ранние произведения Рубенса (до 1611—1613 гг.) хранят отпечаток влияния венецианцев и Караваджо. Однако в это же время проявляется свойственное ему чувство динамики, изменчивости жизни. Он пишет огромные полотна, которых не знали нидерландцы в 16 в. Особое внимание художник уделяет созданию алтарных композиций для католических храмов. Одна из первых картин антверпенского периода «Воздвижение креста» (ок. 1610—1611, Антверпен, Собор) показывает, как переосмысливал фламандский живописец опыт итальянцев. У Караваджо Рубенс заимствует мощную светотень и пластическую убедительность форм. Вместе с тем выразительные фигуры Рубенса проникнуты таким патетическим напряжением сил и динамикой, какие были чужды искусству Караваджо. Склоненное порывом ветра дерево, напряженные усилия палачей, поднимающих крест, резкие ракурсы фигур, беспокойные блики

света и тени, скользящие по трепещущим от напряжения мышцам,—все сливается в единый стремительный порыв, объединяющий и человека и природу. Рубенс охватывает целое в его многообразном единстве. Каждая индивидуальность раскрывает характер во взаимодействии с другими персонажами. Рушатся принципы классической композиции искусства Возрождения с характерной для нее замкнутостью и изолированностью изображаемой сцены. Пространство картины решается как часть бесконечного окружающего мира. Это подчеркнуто диагональю креста, который словно вырывается за пределы рамы, смелым срезом дерева и фигур.

Картины Рубенса раннего периода отличаются красочностью палитры, монументальной декоративностью, патетикой чувств, которых не знало в прошлом нидерландское искусство с его тяготением к интимности. Монументальные алтарные композиции Рубенса органически включались в барочную пышность церковного интерьера, захватывали зрителя своей зрелищностью. Вместе с тем в лучших алтарных образах («Снятие со креста», 1611—1614, Антверпен, Собор) в пределах общей преувеличенной выразительности с большой правдивостью даны градации чувств.

Рубенс был большим мастером картин на мифологические и аллегорические темы. Они давали ему повод для изображения героических чувств и подвигов, для более свободного воплощения своего личного мироощущения. Подобно античным мастерам, Рубенс видел в человеке наиболее совершенное создание природы. Отсюда особый интерес художника к изображению живого человеческого тела. Он ценит в нем не идеальную красоту, но полнокровную, с избытком жизненных сил. Рассказы о подвигах античных богов и героев — свободная импровизация Рубенса, посвященная прославлению красоты чувственной жизни, радости существования. В «Вакханалии» (1615—1620, Москва, ГМИИ) мифологические образы для Рубенса — носители природного стихийного начала.

В 1614—1620 гг. возрастает динамизм композиций Рубенса. Движение пластических масс становится более бурным. Патетика жестов, движений подчеркивается экспрессией развевающихся тканей, напряженной жизнью природы. Он строит свои сложные композиции по диагонали, эллипсу, спирали, на противопоставлении темных и светлых силуэтов, ярких контрастов цветовых сочетаний, с помощью множества переплетающихся волнообразных линий, пронизывающих группы.

В «Похищении дочерей Левкиппа» (1619—1620, Мюнхен, Старая пинакотека) и люди и животные, изображенные в состоянии предельного напряжения, тела молодых женщин, тщетно взывающих о помощи, образуют сложнейший по линейным и цветовым ритмам узор. Беспокойный силуэт группы разрывается бурными жестами. Пафос композиции усиливается введением низкого горизонта, благодаря которому фигуры смотрятся на фоне облачного взволнованного неба.

Часто Рубенс обращается к темам борьбы человека с природой, к сценам охоты: «Охота на кабана» (Дрезден, Картинная галерея), «Охота на львов» (Мюнхен, Пинакотека. Эскиз — Ленинград, Эрмитаж). Ярость схватки, физическое и духовное напряжение даны здесь в кульминации.

Живописное дарование Рубенса достигает расцвета в 20-е годы. Цвет становится основным выразителем эмоций, организующим началом композиции. Голубые, желтые, розовые, красные тона подчиняются основному серебристо-жемчужному или теплому оливковому. Нежные голубые тени, красноватые отсветы, скользя по поверхности, наполняют формы трепетом жизни. По белому или красному грунту он наносит рисунок и намечает тени. Цвет отдельных предметов передается плотным красочным слоем. Там, где нужно, грунт просвечивает сквозь краску. Поверх корпусных красок наносятся лессировки, усиливающие глубину цвета и выявляющие структуру предметов.

Эти особенности живописного исполнения характеризуют шедевр Эрмитажа «Персей и Андромеда» (1620—1621) (илл. 159), прославляющий рыцарскую доблесть героя, победившего морское чудовище, в жертву которому предназначалась Андромеда. Рубенс воспевает великую силу любви, преодолевающую все препятствия. Героическая тема раскрыта живописно-пластическими средствами, напряженной внутренней динамикой каждой линии, формы, ритма. В ярости застыло лицо Медузы, поражающей дракона смертоносным взглядом. Грозно сверкает металл доспехов Персея, весь в напряжении могучий Пегас. Взволнованное ритмическое движение, пронизывающее композицию подобно вихрю, воспринимается как отзвук недавней битвы. По мере приближения к Андромеде оно замирает и едва ощущается в трепете плавных очертаний ее фигуры. К ней устремляется уверенной мужественной поступью Персей, легко и стремительно летит богиня победы Виктория, венчающая Персея лавровым венком. Ярко-красный цвет плаща Персея, серебро его лат контрастируют с цветущим обнаженным телом Андромеды, окруженным ореолом золотых волос. Световоздушная среда растворяет контуры ее тела. Тончайшие сопоставления розово-желтых тонов с голубыми полутенями, коричневых тонов с вспыхивающими красными рефлексами придают трепетность круглящимся формам. Мерцающие пятна светло-желтого, розового, красного и голубого развевающихся одежд, объединенные золотистым подмалевком, образуют единый слитный красочный поток, порождают атмосферу ликования.

К этому времени относится создание двадцати больших композиций на тему «Жизнь Марии Медичи» (1622—1625, Париж, Лувр), предназначенных для украшения Люксембургского дворца. По размаху и блеску исполнения исторический цикл Рубенса представляет явление исключительное. Это своего рода живописная ода в честь правительницы Франции. Сохраняя достоверность в изображении героев, обстановки и костюмов, Рубенс усложняет композиции многочисленными аллегорическими и мифологическими персонажами. В композиции «Прибытие Марии Медичи в Марсель» театральность целого не лишает естественности и свободы расположение фигур.

В 20-е гг. Рубенс много работает как портретист. Он продолжает гуманистическую традицию портрета Высокого Возрождения, но проявляет более непосредственное, личное отношение к людям, значительно больше раскрывает чувственную полноту жизни модели. «Портрет камеристки инфанты Изабеллы» (ок. 1625, Ленинград, Эрмитаж) (илл. 160) чарует трепетом жизни, лиризмом юного образа. Лицо девушки, окруженное жемчужно-белой пеной воротничка, выделяется на темном фоне. Легкость письма, золотистые рефлексы и прозрачные тени, сопоставленные со свободно положенными холодными бликами, передают ясность и чистоту ее душевного мира. Во влажных, чуть грустных зеленых глазах искрится свет. Он трепещет в золотистых волосах, мерцает в жемчугах. Волнистая линия мазка порождает иллюзию вибрации поверхности, ощущение внутренней жизни, движения.

Рубенс обогащает портретную характеристику раскрытием общественной роли портретируемого. Это соответствовало концепции импозантного барочного портрета, призванного изображать людей «достойных» и «значительных», окружить их ореолом. Рубенс умел наделять своих героев чувством собственного превосходства, высокомерной степенностью. В композициях портрета важную роль играют сдержанность спокойной позы, особый поворот фигуры, головы, многозначительный, полный достоинства взгляд и жест, эффектный костюм, торжественная обстановка с тяжелыми занавесями или колоннами, знаки отличия и эмблемы. С помощью костюма портретируемого раскрывается то, что недосказано лицом модели, ее

жестом. В «Автопортрете» (ок. 1638, Вена, Музей) поворот головы, чуть надменный, но благосклонный взор, широкополая шляпа, непринужденная элегантная осанка — все способствует раскрытию идеала человека, занимающего видное положение, одаренного, умного, уверенного в своих силах.

С 30-х гг. начинается поздний период художественной деятельности Рубенса. После смерти первой жены Изабеллы Брант художник женится на Елене Фоурман. Пресыщенный славой и почестями, он уходит от дипломатической деятельности и проводит большую часть времени в загородном замке Стэн. Здесь он пишет картины небольшого формата.

Последнее десятилетие творчества Рубенса представляет высшую ступень в его художественном развитии. Его восприятие мира становится глубже, проще, человечнее. Композиции приобретают сдержанный и спокойный характер. Художник обращается к изображению народной жизни, пишет пейзажи и портреты своих близких, жену, детей, себя в окружении семьи. Ему особенно удаются образы детей («Портрет дочери»). Часто в его произведениях звучат интимные ноты, обнаруживаются переживания мастера. Полон особой свежести восприятия образ Елены Фоурман. Рубенс изобразил ее обнаженной, цветущей, женственно-обаятельной. Сверкающее нежными перламутровыми красками тело оттенено темным пушистым мехом шубки («Шубка», 1638—1639, Вена, Музей). Художник тонко чувствует оттенки красок, полупрозрачных, голубовато-серых теней, розовых мазков, переходящих друг в друга и образующих словно эмалевый сплав.

Одна из центральных тем этого периода — сельская природа, исполненная эпического величия, могучей красоты и изобилия. В полотнах Рубенса оживают бескрайние просторы полей и пастбищ, вздымающихся холмов, рощи с пышными кронами деревьев, сочная трава, клубящиеся облака, извилистые реки и проселочные дороги, пересекающие по диагонали композиции. Первозданной силе природы созвучны могучие фигуры крестьян и крестьянок, занятых повседневным трудом. Художник строит пейзаж крупными красочными массами, последовательно чередуя планы («Крестьяне, возвращающиеся с полей», после 1635 г., Флоренция, галерея Питти).

Народная основа творчества Рубенса ярко проявляется в «Крестьянском танце» (между 1636 и 1640 гг., Мадрид, Прадо), где молодые крестьяне, прекрасные своим здоровьем, бьющей через край жизнерадостностью, даны в органической связи с образом плодородной земли. Творчество Рубенса оказало огромное воздействие на развитие европейской живописи в дальнейшем. Особое значение оно имело для формирования фламандской живописи, и прежде всего — Ван Дейка.

Ван Дейк. Эволюция творчества Антониса Ван Дейка (1599—1641) предвосхитила путь развития фламандской школы второй половины 17 в. в направлении аристократизации и светскости. В лучших произведениях Ван Дейк сохраняет приверженность реализму и, запечатлевая типические образы людей своего времени, дает представление о целой эпохе в истории Европы.

Ван Дейк поступил в мастерскую Рубенса девятнадцатилетним юношей по окончании обучения у ван Балена. Ранние композиции Ван Дейка на религиозно-мифологические темы исполнены под влиянием Рубенса, от которого он наследовал живописное мастерство. В дальнейшем образы Ван Дейка утрачивают энергию и яркую полнокровность Рубенса. Композиции становятся более патетическими, манера письма изысканной и деликатной. Художник тяготеет к драматическому решению тем и сосредоточивает внимание на психологическом состоянии отдельных героев. Это определяет обращение Ван Дейка к портретной живописи. Он создает

тип блестящего аристократического портрета, образ утонченного, интеллектуального, благородного человека, порожденного аристократической культурой, рафинированной и хрупкой. Герои Ван Дейка — люди с тонкими чертами лица, оттененными грустью, мечтательностью, размышлениями. Они изящны, воспитанны и полны спокойной уверенности.

Ван Дейк начал свою деятельность со строгих портретов фламандских бюргеров («Семейный портрет», между 1618—1626, Ленинград, Эрмитаж) и знати, их семейств, а также художников; позже он работал в Генуе (1621—1627), где стал популярным портретистом аристократии. Здесь складываются основные принципы его искусства. Появляются сложные композиционные решения, вводятся декоративные фоны с элементами пейзажа и архитектуры. Удлиненные пропорции, горделивость позы, эффектность ниспадающих складок одежды усиливают импозантность образов. Знакомство с живописью венецианцев делает его палитру насыщенной, богатой оттенками, но сдержанно-гармоничной. Жест и костюм оттеняют характер портретируемого. В портрете красавицы Марии Луизы де Тассис (Вена, галерея Лихтенштейн) пышный наряд подчеркивает изящество и внутреннюю грацию молодой женщины с лицом, оживленным лукавым выражением. В «Мужском портрете» (1620-е гг., Ленинград, Эрмитаж) психологическая характеристика заостряется мгновенно схваченным поворотом головы, вопросительным горящим взглядом, экспрессивным жестом рук, как бы обращающихся к собеседнику. Величественная колоннада подчеркивает значительность образа Гвидо Бентиволье (Флоренция, галерея Питти), исполненного чувства достоинства. В нем привлекает напряженная мысль, отраженная в задумчивом, тронутом усталостью и грустью лице. Освещение и насыщенный красный цвет кардинальской мантии концентрируют внимание на лице и изящных руках с длинными пальцами.

Последние десять лет жизни Ван Дейк провел в Англии при дворе Карла I, среди кичливой аристократии. Здесь он писал портреты королевского семейства, лощеных придворных, скрывающих часто за элегантностью облика внутреннюю пустоту. Композиции портретов становятся усложненными, декоративными, художник обращается к холодной голубовато-серебристой красочной гамме.

К оригинальным по замыслу произведениям английского периода принадлежит парадный портрет Карла I (ок. 1635, Париж, Лувр) (илл. 161), короля-джентльмена, мецената, упоенного ролью неограниченного монарха. Традиционной схеме придворного портрета на фоне колоннад и драпировок художник противопоставляет здесь решение портрета в окружении пейзажа. Король изображен в охотничьем костюме, в изысканно-непринужденной позе, с задумчивым, обращенным вдаль взором, что придает романтическую окраску его облику. Благодаря низкому горизонту силуэт изящной фигуры доминирует над пейзажем. Интеллектуальная тонкость томного лица подчеркнута контрастным сопоставлением со здоровым обликом юноши-слуги, привязывающего коня. Очарование картины усилено коричневато-серебристым колоритом. Поэтизация образа не исключает меткости характеристики государственного деятеля, надменного и легкомысленного, лишенного силы характера.

Многочисленные заказы в Англии заставляют Ван Дейка прибегать к помощи учеников, использовать при создании портретов манекены, что, конечно, сказалось на качестве его поздних работ. И тем не менее среди них были очень сильные произведения, которые оказали влияние на развитие английской и европейской портретной живописи.

Иорданс. Аристократической изысканности искусства Ван Дейка противостоит близкое демократическим кругам фламандского общества, жизнерадостное, полное плебейской грубости и силы искусство Якоба

Иорданса (1593—1678), создавшего галерею характерных народных типов. Как и искусство Рубенса, оно пронизано мощным ощущением жизни природы.

Иорданс писал алтарные образы, картины на мифологические темы, но трактовал их в жанровом плане. Своих героев он находил в гуще народной толпы, в деревнях, в ремесленных кварталах. В них чувствуется переизбыток сил и жизнерадостности, они примитивны в проявлениях чувств, безудержны в своих влечениях. Художник запечатлевает их крупные, неуклюжие фигуры, их своеобразные нравы и обычаи. Иорданс был связан с реалистической традицией старонидерландской живописи, он часто черпает сюжеты своих картин в пословицах, поговорках, баснях. В картине «Сатир в гостях у крестьянина» (ок. 1620, Москва, ГМИИ) сюжет заимствован из басни Эзопа. Художник рассказывает о дружбе крестьянина со сказочным жителем лесов — сатиром. Находясь в гостях у крестьянина, сатир с удивлением замечает, что крестьянин в одном случае дует на руки, чтобы согреть их, в другом дует на похлебку, чтобы остудить ее. Сатир воспринимает эти непонятные ему действия крестьянина как выражение двоедушия и возмущенно уходит.

Образ античного козлоногого божества для Иорданса столь же реален, что и образы простонародья, он воплощает ту же физическую и внутреннюю природную силу, которую художник ощущает в современном ему человеке. Плотные объемы фигур крестьян и сатира лепятся крупными живописными пятнами, контрастной светотенью, целиком заполняя сжатое пространство композиции. Благодаря низкому горизонту фигуры возвышаются над зрителем и приобретают особенную значительность. Звучные густые краски тепло-охристого тона, большие плоскости сине-желтого, зеленого, красного цвета рождают мощную жизнеутверждающую гармонию.

Своеобразие творчества Иорданса ярче проявляется в больших, жанровых, крупнофигурных композициях. К числу наиболее характерных произведений мастера относится «Праздник бобового короля» (ок. 1638, Ленинград, Эрмитаж) (илл. 162). Это изображение традиционного фламандского празднества. Шумное веселье охватило людей всех возрастов, сгрудившихся за столом, заваленным яствами. Движение пронизывает группу и вырывается за пределы рамы, как бы вовлекая зрителя в бурное веселье. Пластика форм, темпераментная мимика и жесты акцентированы тонкими переходами света к полупрозрачным теням, характерными для зрелого мастерства Иорданса, в творчестве которого жанровая картина приобретает монументально-зрелищный характер.

После смерти Рубенса и Ван Дейка Иорданс остается главой фламандской школы живописи. Но постепенно он теряет непосредственность, в больших алтарных композициях появляется ложный пафос, в его творчестве наступает упадок.

Фламандский натюрморт. В 17 в. натюрморт утверждается как самостоятельный жанр. В нем отражается интерес к материальному миру, зародившийся в «живописи вещей» в нидерландском искусстве начала 15 в., культ частного быта. Фламандские «лавки живности» поражают шумной жизнерадостностью и праздничной декоративностью. Полотна, крупные по размерам, яркие по колориту, служат украшением стен просторных дворцов фламандской знати, прославляя красоту земного бытия, богатство сельской жизни, плоды земли, моря, рек.

Снейдерс. Крупным мастером монументально-декоративного натюрморта был друг Рубенса Франс Снейдерс (1579—1657). Его натюрморты — это изобилие различной снеди. Сочные плоды, овощи, битая птица, олени, кабаны, морские и речные рыбы нагромождены горами на столах кладовых и лавок, свисают и падают с дубовых прилавков на пол, уве-

шивают стены. Среди них теряются фигуры людей и животных. Яркие контрастные краски, которыми написаны фрукты, овощи и другие предметы натюрмортов, выделяются на темном нейтральном фоне, подчеркивая свежесть и многообразие форм. Преувеличенные в масштабах предметы кажутся наделенными необычайной силой, беспокойные линии, их очерчивающие, порождают динамичный бурный ритм. Однако равновесие цветовых масс, четкие горизонтали столов и лавок организуют композиции, создают впечатление целостности.

Выполненная Снейдерсом серия «Лавок» для столовой дворца в городе Брюгге (1618—1621, Ленинград, Эрмитаж) (илл. 164) ярко характеризует его творчество.

Жанровая живопись. Наряду с искусством монументальным во Фландрии получило развитие направление более интимного характера. Оно сложилось на основе традиций нидерландской живописи 16 в., ведущее место в нем занял бытовой жанр.

Браувер. Наиболее демократическую линию фламандской живописи 17 в. представляло творчество Адриана Браувера (1605/06—1638); который писал преимущественно небольшие картины из крестьянской жизни, продолжая в них гротескно-юмористическую линию национальной живописи, идущей от Брейгеля.

Он обращается к конкретным бытовым эпизодам, к островыразительным персонажам и психологическим конфликтам, запечатлевая полутемные, убогие трактиры, где собирались крестьяне, беднота и бродяги (илл. 163), сцены попоек, игр в карты и кости, которые часто переходят в драку, веселых гуляк, курильщиков, уличных шарлатанов, хирургические операции доморощенных лекарей. Герои ранних работ Браувера — люди озлобленные, задавленные нуждой, они безудержны в проявлении низменных страстей («Драка за картами», Мюнхен, Старая пинакотека). Злоба, боль, бесшабашное пьяное веселье вспыхивают на лицах, превращая их мгновенно в гротескные гримасы. Но в слепой ярости часто проступает активность, бурный темперамент, предприимчивость. Художник поражает умением строить композиции живые, подвижные, захватывающие зрителя драматической напряженностью стремительного действия и вместе с тем отличающиеся пластической ясностью. Браувер органически связывает фигуры с окружающей средой. Часто он располагает главную группу на втором плане, за которым в полумраке интерьера всегда ощущается жизнь. Передний план обычно подчеркнут какими-нибудь предметами: глиняным кувшином, бочкой, столбом и т. д., благодаря чему главная группа утрачивает исключительное значение. Немногочисленные точно охарактеризованные предметы играют немаловажную роль в раскрытии темы.

В середине 30-х гг. 17 в. острая гротескность сменяется у Браувера мягким юмором, сочетающимся с горечью и тоской. Он глубже проникает в характеры героев. В его картинах среди курильщиков появляется образ мечтателя, погруженного в раздумье.

Браувер — один из крупных колористов, наделенный чувством тона. Его картины построены на соотношении блеклых серебристо-розовых, коричневых и желтых оттенков, выступающих из основного темного серебристого фона.

К поздним работам относится «Сценка в кабачке» (ок. 1631, Ленинград, Эрмитаж), насыщенная юмором, сквозь который проступает тонкая поэзия настроения, разлитого в интерьере. Один из сильных психологических образов — «Крестьянин в кабаке» (1635, Ленинград, Эрмитаж). В одутловатом, изборожденном морщинами лице с мутным взором подслеповатых глаз, в грузной неповоротливой фигуре крестьянина художник подметил внутреннюю значительность.

Тенирс. В области жанровой живописи работал Давид Тенирс (1610—1690), жанровые картины которого тяготеют к внешне занимательным и забавным сюжетам («Деревенский праздник», 1648, Ленинград, Эрмитаж). Черты идеализации, нарастающие в его искусстве, соответствовали аристократизации верхушки фламандского общества к концу 17 в.

ИСКУССТВО ГОЛЛАНДИИ

Победа буржуазной революции в Северных Нидерландах привела к образованию самостоятельного государства Республики семи Соединенных Провинций — Голландии (по названию самой значительной из этих провинций); впервые в одной из стран Европы установился буржуазно-республиканский строй. Движущими силами революции были крестьяне и беднейшие слои городского населения, но ее завоеваниями воспользовалась буржуазия, пришедшая к власти.

Освобождение от гнета испанского абсолютизма и католической церкви, уничтожение ряда феодальных ограничений открыли пути бурному росту производительных сил республики, которая, по словам Маркса, «была образцовой капиталистической страной XVII столетия»[1]. Только в Голландии в те времена городское население преобладало над сельским, но главными источниками накопления была не промышленность (хотя здесь были развиты текстильное производство и особенно судостроение), а посредническая торговля, расширявшаяся в связи с колониальной политикой. По мере обогащения правящих классов росла нищета трудящихся, разорялись крестьяне и ремесленники, к середине 17 в. обострились классовые противоречия.

Однако в первые десятилетия после установления республики были живы еще демократические традиции революционной поры. Широта национально-освободительного движения, подъем самосознания народа, радость освобождения от иноземного ига объединили самые различные слои населения. В стране сложились условия для развития наук и искусства. Здесь находили убежище передовые мыслители того времени — в частности французский философ Декарт; сформировалась материалистическая в своей основе философская система Спинозы. Высочайших достижений добились художники Голландии. Они первые в Европе были освобождены от давящего влияния придворных кругов и католической церкви и создавали искусство демократическое и реалистическое, непосредственно отражающее социальную действительность.

Архитектура и скульптура

Пути развития голландской архитектуры определялись новым общественным укладом и специфическими природными условиями. Необходимость вести постоянную борьбу с океаном, грозящим затопить большую часть страны, вызвала появление могучих гидротехнических сооружений: плотин и дамб, шлюзов и каналов. Большим городам, и прежде всего Амстердаму или Гарлему, обилие воды, зелень, своеобразный вид зданий, подчас спускавшихся к самой воде, придавали необычайно живописный облик. Городские общественные постройки — ратуши, биржи, торговые ряды, бюргерские дома с высокими крутыми кровлями и прихотливыми многоярусными фронтонами на фасадах — в начале 17 в. по большей части строились из кирпича и отделывались белым камнем.

Во второй половине 17 в. в архитектуре получил распространение классицизм. Однако голландский вариант этого архитектурного стиля отли-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 23, стр. 761.

чался чертами упрощенности и суховатости. Еще менее значительны были результаты, достигнутые в области декоративной и мемориальной пластики. Зато европейскую известность приобрели мастера прикладного искусства, в частности создатели дельфтского фаянса, разнообразные формы которого тонко гармонировали с насыщенно-синими кобальтовыми тонами декора.

Живопись

Отличительной чертой развития голландского искусства было решительное преобладание среди всех его видов живописи. Картины украшали дома не только представителей правящей верхушки общества, но и небогатых бюргеров, ремесленников, крестьян; они продавались на аукционах и ярмарках; подчас художники использовали их как средство уплаты по счетам. Профессия художника не являлась редкостной, живописцев было очень много, и они жестоко конкурировали между собой. Мало кто из них мог прокормить себя живописью, многие брались за самые разные работы: Стен был трактирщиком, Хоббема — акцизным чиновником, Якоб ван Рейсдаль — врачом.

Бурное развитие живописи объяснялось не только спросом на картины тех, кто хотел украсить ими свое жилище, но и взглядом на них как на товар, как на средство наживы, источник спекуляций. Избавившись от непосредственного заказчика — католической церкви или влиятельного мецената-феодала, — художник всецело оказался в зависимости от запросов рынка. Вкусы буржуазного общества предопределяли пути развития голландского искусства, и художники, выступавшие наперекор им, отстаивавшие свою самостоятельность в вопросах творчества, оказывались изолированными, безвременно погибали в нужде и одиночестве. Причем это были, как правило, самые гениальные мастера. Достаточно назвать имена Хальса и Рембрандта.

Главным объектом изображения для голландских художников явилась окружающая действительность, никогда ранее не находившая столь полного отображения в произведениях живописцев других национальных школ. Обращение к самым различным сторонам жизни приводило к укреплению реалистических тенденций в живописи, ведущее место в которой заняли бытовой жанр и портрет, пейзаж и натюрморт. Чем правдивее, глубже отражали художники открывающийся перед ними реальный мир, тем более значительными были их произведения.

В каждом жанре существовали свои ответвления. Так, например, среди пейзажистов были маринисты (изображавшие море), пейзажисты, предпочитавшие виды равнинных мест или лесные чащи, были мастера, специализировавшиеся на зимних пейзажах и на пейзажах с лунным светом; среди жанристов выделялись художники, изображавшие крестьян, бюргеров, сцены пирушек и домашнего быта, сцены охоты и рынков; были мастера церковных интерьеров и различных видов натюрмортов — «завтраков», «десертов», «лавок» и т. п.

В сужении каждым художником тематики произведений сказались черты ограниченности голландской живописи, обедняющей для ее создателей число решаемых задач. Но вместе с тем сосредоточение каждого из них на определенном жанре способствовало отточенности мастерства живописца. Только самые крупные из голландских художников работали в различных жанрах.

Становление реалистической голландской живописи проходило в борьбе с консервативными направлениями — академизмом и маньеризмом, обращенными к чисто внешним заимствованиям приемов итальянских художников, которые были глубоко чужды традициям национальной голландской живописи.

На раннем этапе становления голландской живописи, охватывающем 1609—1640 гг., реалистические тенденции ярче проявлялись в портрете и бытовом жанре.

Хальс. Основоположником голландского реалистического портрета был Франс Хальс (ок. 1580—1666), чье художественное наследие выходит далеко за рамки национальной голландской культуры. Художник широкого мировосприятия, смелый новатор, он разрушил сложившиеся до него каноны сословного (дворянского) портрета 16 в. Его интересовал человек, изображенный не согласно своему общественному положению в величественно торжественной позе и парадном костюме, но человек во всей своей естественной сущности, характерности, с эмоциями. В портретах Хальса представлены все слои общества: бюргеры, стрелки, ремесленники, представители низов общества; к последним проявил он особые симпатии, а в их изображениях — глубину мощного полнокровного дарования. Демократизм его искусства обусловлен связями с традициями эпохи нидерландской революции. Хальс изображал своих героев без прикрас, с их бесцеремонными нравами, могучим жизнелюбием. Он расширил рамки портрета введением сюжетных элементов, запечатлевая портретируемых в действии, в конкретной жизненной ситуации, акцентируя мимику, жест, позу, мгновенно схваченные. Художник добивался эмоциональной силы и жизненности характеристик портретируемых, передачи их неуемной энергии. Он не только реформировал жанр единичного заказного портрета, но и явился создателем особого типа группового портрета, а также портрета, граничащего с бытовым жанром.

Хальс родился в Антверпене, затем переехал в Гарлем, где и прожил всю жизнь. Это был веселый, общительный человек, добрый и беспечный. Творческое лицо Хальса сложилось к началу 20-х гг. 17 в. Широкую популярность снискали ему ранние групповые портреты стрелков. Оптимизм мировосприятия отличает лучшие из них — портреты офицеров стрелковой роты св. Георгия (1627, Гарлем, Музей Франса Хальса) (илл. 167) и стрелковой роты св. Адриана (1633, Гарлем, Музей Франса Хальса). Сильные, энергичные люди, принимавшие активное участие в освободительной борьбе против испанских завоевателей, представлены во время пирушки. Веселое, с оттенком юмора настроение объединяет разных по характерам и манерам офицеров. Здесь нет главного героя. Все присутствующие — равноправные участники праздника. Хальс преодолел чисто внешнюю связь персонажей, характерную для портретов его предшественников. Единство асимметричной композиции достигнуто живым общением, непринужденной свободой расположения фигур, объединенных волной движения. С блеском и силой энергичная кисть художника лепит объемы форм. Потоки солнечного света скользят по лицам, сверкают в кружевах и шелке, искрятся в бокалах. Сдержанную красочную гамму, в которой господствуют черные костюмы и белые воротники, оживляют звучные золотисто-желтые, голубые и розовые офицерские перевязи.

Портреты Хальса разнообразны по темам и образам. Но портретируемых объединяют общие черты: цельность натуры, жизнедеятельность. Хальс — мастер смеха, веселой заразительной улыбки. Искрящимся весельем оживляет художник лица представителей простонародья, посетителей кабачков, уличных мальчишек. Его персонажи не замыкаются в себе, они обращают взгляды и жесты к зрителю.

Вольнолюбивым дыханием овеян образ «Цыганки» (ок. 1630, Париж, Лувр) (илл. 165). Хальс восхищается гордой посадкой ее головы в ореоле пушистых волос, обольстительной улыбкой, задорным блеском глаз, выражением независимости. Вибрирующее очертание силуэта, скользящие лучи света, бегущие облака, на фоне которых изображена цыганка, наполняют образ трепетом жизни. Портрет Малле Баббе (начало 1630-х гг.,

Берлин), содержательницы трактира, не случайно прозванной «гарлемской ведьмой», перерастает в небольшую жанровую сцену. Уродливая старуха с горящим хитрецой взглядом, резко обернувшись и широко оскалившись, отвечает кому-то из завсегдатаев своего кабачка. Мрачным силуэтом вырисовывается на ее плече зловещая сова. Поражает острота ви́дения художника, угрюмая сила созданного им образа. Асимметричная композиция, динамика, сочность угловатого мазка усиливают тревожность сцены.

Полными сознания собственного достоинства и в то же время свободно непринужденными, жестикулирующими предстают голландские бюргеры с портретов Хальса, умеющего передать мгновенно схваченное состояние. Подбоченившись, задорно улыбается молодой офицер в широкополой шляпе (Лондон, собрание Уоллес). Лениво раскачиваясь на стуле, сидит погруженный в раздумье Хейтхейсен, едва сохраняя равновесие (ок. 1637, Брюссель, Музей). За внешней бравадой выступают раздражение, скепсис, апатия.

К середине 17 в. ясно обозначаются сдвиги, происшедшие в голландском обществе; по мере укрепления в нем позиций буржуазии, утрачивающей связи с народными массами, оно приобретает все более реакционный характер. Меняется отношение буржуазных заказчиков к художникам-реалистам. Утрачивает свою популярность и Хальс, демократическое искусство которого становится чуждым перерождающейся буржуазии, устремившейся за аристократической модой.

Жизнеутверждающий оптимизм мастера сменяется глубоким раздумьем, выражением иронии, горечи, скептицизма. Его реализм становится более психологически-углубленным и критическим, его мастерство — более отточенным и совершенным. Меняется и колорит Хальса, обретая большую сдержанность; в преобладающей серебристо-серой, холодной тональной гамме, среди черных и белых особую звучность приобретают небольшие точно найденные пятна розоватого или красного цвета. Чувство горечи, разочарования ощутимо в «Портрете мужчины в черной одежде» (Ленинград, Эрмитаж), в котором тончайшие красочные оттенки живого лица обогащаются и оживают рядом со сдержанными, почти монохромными черными и белыми тонами.

Высшее достижение Хальса — его последние групповые портреты регентов и регентш (попечителей) приюта для престарелых (Гарлем, Музей Франса Хальса), исполненные в 1664 г., за два года до смерти художника, одиноко окончившего свой жизненный путь в приюте. Беспощадна разоблачающая сила этих произведений.

Полны тщеславия холодные и опустошенные, властолюбивые и чванливые, сидящие за столом старухи-попечительницы с группового «Портрета регентш приюта для престарелых». Безошибочно метко наносит рука старого художника мазки, полные свободы и стремительности. Спокойнее и строже стала композиция по сравнению с ранними групповыми портретами. Разреженность пространства в расположении фигур, ровный рассеянный свет, одинаково освещающий всех изображенных, способствуют сосредоточению внимания на характеристике каждой из них. Лаконична цветовая гамма с преобладанием черных, белых и серых тонов. Поздние портреты стоят рядом с самыми замечательными творениями мировой портретной живописи; своим психологизмом они близки портретам величайшего из голландских живописцев — Рембрандта, который, так же как и Хальс, пережил свою прижизненную славу, вступив в конфликт с перерождающейся буржуазной верхушкой голландского общества.

Рембрандт. Творчество Рембрандта (1606—1669) — одна из вершин мировой живописи. Необычайная широта тематического диапазона, глубочайший гуманизм, одухотворяющий произведения, подлинный демо-

кратизм искусства, постоянные поиски наиболее выразительных художественных средств, непревзойденное мастерство давали художнику возможность воплощать самые глубокие и передовые идеи времени. Колорит картин Рембрандта зрелого и позднего периода, построенный на сочетании теплых сближенных тонов, переливающихся тончайшими оттенками, свет, трепещущий и концентрированный, подчас как будто излучаемый самими предметами, способствуют необычайной эмоциональности его произведений. Но особую одухотворенность сообщают им высокие, благородные чувства, которые придают будничным вещам поэтичность и возвышенную красоту. Рембрандт писал картины исторические, библейские, мифологические и бытовые, портреты и пейзажи; он был одним из величайших мастеров офорта и рисунка. Но в какой бы технике он ни работал, в центре внимания художника всегда стоял человек, его внутренний мир, его переживания. Своих героев он часто находил среди представителей голландской бедноты, в них раскрывал лучшие черты характеров, неисчерпаемое духовное богатство. Веру в человека Рембрандт пронес через всю жизнь, невзгоды и испытания. Она помогла ему до последних дней создавать произведения, выражающие лучшие устремления голландского народа.

Рембрандт Харменс ван Рейн родился в Лейдене, в семье владельца мельницы. Его учителями были Сванненбурх, а затем Ластман. С 1625 г. Рембрандт начал работать самостоятельно. Ранние его работы носят следы воздействия Ластмана, иногда — последователей Караваджо, утрехтских живописцев. Вскоре молодой Рембрандт находит свой путь, ярко обозначившийся в портретах, сделанных главным образом с самого себя и своих близких. Уже в этих произведениях светотень становится для него главным средством художественной выразительности. Он изучает различные проявления характеров, выражения лиц, мимику, индивидуальные черты.

В 1632 г. Рембрандт переезжает в Амстердам и сразу же завоевывает известность картиной «Урок анатомии доктора Тульпа» (1632, Гаага, Маурицхейс). По существу, это большой групповой портрет врачей, окруживших доктора Тульпа и внимательно слушающих его объяснения на анатомированном трупе. Такое построение композиции позволило художнику передать индивидуальные черты каждого портретируемого и связать их в свободную группу общим состоянием глубокой заинтересованности, подчеркнуть жизненность ситуации. В отличие от групповых портретов Хальса, где каждый из портретируемых занимает равнозначное положение, в картине Рембрандта все персонажи психологически подчинены Тульпу, фигура которого выделена широким силуэтом и свободным жестом рук. Яркий свет выявляет центр композиции, способствует впечатлению собранности группы, повышает экспрессию.

Успех первой картины приносит художнику множество заказов, а с ними и благосостояние, которое увеличивается с его женитьбой на патрицианке Саскии ван Эйленбурх. Одну за другой пишет Рембрандт большие религиозные композиции, подобные полному динамики и патетики «Жертвоприношению Авраама» (1635, Ленинград, Эрмитаж), парадные портреты. Его увлекают героико-драматические образы, внешне эффектные построения, пышные причудливые одеяния, контрасты света и тени, резкие ракурсы. Он часто изображает Саскию и самого себя, молодого, счастливого, полного сил. Таковы «Портрет Саскии» (ок. 1634, Кассель, Галерея), «Автопортрет» (1634, Париж, Лувр), «Автопортрет с Саскией на коленях» (ок. 1636, Дрезден, Картинная галерея).

Много работает он в области офорта, увлекаясь жанровыми мотивами,— создает целую серию изображений представителей социальных низов.

Но уже к концу 1630-х гг. обнаружилось его тяготение к реалистическим образам в картинах большого масштаба. Необычайно жизненное и

убедительное решение приобрела мифологическая тема в картине «Даная» (1636, Ленинград, Эрмитаж). Отказавшись от бурной патетики и внешних эффектов, Рембрандт стремится к передаче психологической выразительности. Богаче стала теплая цветовая гамма, еще большую роль приобрел свет, сообщающий особую трепетность и взволнованность произведению.

С углублением реалистического мастерства художника нарастали его разногласия с окружающей буржуазной средой. Начало таких разногласий, в дальнейшем обострившихся, произошло в 1642 г., когда по заказу роты стрелков он написал громадное полотно (3,87 × 5,02 *м*) — «Ночной дозор» (Амстердам, Рейксмузеум) (илл. 168). Вместо традиционной пирушки с портретами ее участников, где каждый из них запечатлен со всей тщательностью индивидуальной характеристики, художник изобразил выступление стрелков в поход. Подняв знамя, во главе с капитаном, идут они по улице под звуки барабана. Необычайно яркий луч света, освещая отдельные фигуры, лица участников шествия и маленькую девочку с петухом у пояса, как будто пробирающуюся сквозь ряды стрелков, подчеркивает неожиданность, динамику и взволнованность изображения. Образы мужественных людей, охваченных героическим порывом, сочетаются здесь с обобщенным образом голландского народа, воодушевленного сознанием единства и верой в свои силы. Так, групповой портрет приобретает характер своеобразной исторической картины, в которой художник стремится дать оценку современности. Он воплощает свое представление о высоких гражданских идеалах, являющихся словно отблеском революционной поры, о народе, поднявшемся на борьбу за свободу и национальную независимость. В годы, когда все сильнее обнаруживались внутренние противоречия, разъединявшие страну, художник выступил с призывом к гражданскому подвигу. Он стремился создать образ героической Голландии, воспеть патриотический подъем ее граждан. Однако такой замысел был уже в значительной степени чужд его заказчикам.

На протяжении 1640-х гг. расхождения художника с буржуазным обществом нарастают. Этому способствуют тяжелые события в его личной жизни, смерть Саскии. Но именно в это время в творчестве Рембрандта наступает пора зрелости. На смену эффектным драматическим сценам ранних его картин приходит поэтизация повседневного бытия; преобладающими становятся сюжеты лирического плана, такие, как «Прощание Давида с Ионафаном» (1642), «Святое семейство» (1645, Ленинград, Эрмитаж) (илл. 169), в которых глубина человеческих чувств покоряет и поражает удивительно тонким и сильным воплощением. Казалось бы, в простых обыденных сценах, в скупых и точно найденных жестах и движениях художник раскрывает всю сложность душевной жизни, течение мыслей героев. Место действия картины «Святое семейство» он переносит в бедный крестьянский дом, где плотничает отец, а молодая мать заботливо охраняет сон младенца. Каждая вещь здесь овеяна дыханием поэзии, подчеркивает настроение тишины, покоя, умиротворенности. Этому способствуют мягкий свет, озаряющий лица матери и младенца, тончайшие оттенки теплого золотистого колорита.

Глубокой внутренней значительности полны образы графических работ Рембрандта — рисунков и офортов. С особой силой демократизм его искусства выражен в офорте «Христос, исцеляющий больных» («Лист в сто гульденов»).

Поразительна проникновенность трактовки образов больных и страждущих, нищих и бедняков, которым противопоставлены самодовольные, богато одетые фарисеи. Подлинный монументальный размах, удивительная тонкость мастерства, резкие контрасты света, словно борющегося с тьмой, отличают его офорты и рисунки пером, как тематические, так и пейзажные.

18 —3568

Огромное место в поздний период занимают простые по композиции, чаще всего поколенные портреты родных и близких, в которых художник сосредоточивает внимание на раскрытии душевного мира портретируемых. Много раз он пишет свою вторую жену Хендрикье Стоффельс, выявляя душевную доброту и приветливость, благородство и достоинство — такова «Хендрикье у окна» (Берлин). Часто моделью служит его сын Титус, болезненный, хрупкий юноша с нежным одухотворенным лицом. В портрете с книгой (Вена, Музей) образ будто пронизан солнечными лучами. К числу самых проникновенных относятся портрет Брейнинга (1652, Кассель, Галерея), молодого златокудрого человека с подвижным лицом, озаренным внутренним светом, и портрет замкнуто-печального Яна Сикса (1654, Амстердам, собрание Сикса), словно остановившегося в раздумье натягивая перчатку.

К этому типу портретов относятся и поздние автопортреты художника, поражающие многоплановостью психологических характеристик, выражением самых неуловимых движений души. Благородной простоты и величественности исполнен «Автопортрет» Венского музея (ок. 1652); сосредоточенно скорбен драматический образ «Автопортрета» из Лувра (1660), на котором художник изобразил себя в тюрбане, с палитрой и кистью в руках (илл. 166).

В это же время был написан портрет старушки, жены брата (1654, Ленинград, Эрмитаж), портрет-биография, который «говорит» о трудно прожитой жизни, о суровых днях, оставивших свои красноречивые следы на морщинистом лице, и натруженных руках этой много видевшей и пережившей женщины. Концентрируя свет на лице и руках, художник привлекает внимание зрителя к ним, раскрывая духовное богатство и человеческое достоинство портретируемых.

Почти все эти портреты не заказные; с каждым годом заказов становилось все меньше. Последнее десятилетие — самая трагическая пора жизни Рембрандта; объявленный несостоятельным должником, он поселяется в беднейшем квартале Амстердама, теряет своих лучших друзей и близких. Умирают Хендрикье и сын Титус. Но обрушившиеся на него несчастья не могли остановить развития творческого гения художника. Самые глубокие и прекрасные произведения им были написаны именно в это время. Групповой портрет «Синдики» (старейшины цеха суконщиков, 1662, Амстердам, Рейксмузеум) завершает достижения художника в этом жанре. Его жизненная сила — в глубине и характерности каждого из портретируемых, в естественности композиции, ясной и уравновешенной, в скупости и точности отбора деталей, в гармонии сдержанного цветового решения и вместе с тем в создании цельного образа группы людей, объединенных общностью интересов, которые они защищают. Необычная точка зрения снизу подчеркивает монументальный характер изображения, значительность и торжественность происходящего.

К позднему периоду относится и ряд больших по размеру тематических полотен мастера: «Заговор Юлия Цивилиса» (1661, Стокгольм, Национальный музей), историческая композиция, изображающая вождя племени батавов (которые считались предками нидерландцев), поднявшего в 1 в. народ на восстание против Рима, а также картины на библейские сюжеты: «Ассур, Аман и Эсфирь» (1660, Москва, ГМИИ), «Давид перед Саулом» (Гаага, Маурицхейс) и завершающее творческий путь художника «Возвращение блудного сына» (ок. 1668—1669, Ленинград, Эрмитаж) (илл. 170).

Сюжет библейской притчи о блудном сыне привлекал художника и раньше, он встречается в одном из его офортов. Но только к концу жизни пришел Рембрандт к глубочайшему его раскрытию. В образе упавшего на колени перед отцом усталого, раскаявшегося человека выражен тра-

гический путь познания жизни, а в образе отца, простившего своего блудного сына, воплощено высшее доступное человеку счастье, предел чувств, наполняющих сердце. Потрясающе просто решение этой большой по размеру композиции, где главные герои словно озарены внутренним светом, где жест рук отца, вновь обретшего сына, выражает его бесконечную доброту, а сникшая фигура странника в грязном рубище, прильнувшего к отцу, — всю силу раскаяния, трагедию исканий и потерь. Другие персонажи отодвинуты на второй план, в полутень, и их сострадание и задумчивость лишь еще сильнее выделяют словно светящиеся теплым сиянием отцовскую любовь и всепрощение, которые оставил людям, как завет, великий голландский художник.

Влияние искусства Рембрандта было громадным. Оно сказалось на творчестве не только его непосредственных учеников, из которых ближе всех подошел к пониманию учителя Карель Фабрициус, но и на искусстве каждого более или менее значительного голландского художника. Глубочайшее воздействие оказало искусство Рембрандта на развитие мирового реалистического искусства впоследствии.

В то время как величайший голландский художник, вступив в конфликт с буржуазным обществом, умер в нужде, другие мастера, овладев мастерством изображения различных объектов, сумели добиться прижизненного признания и благополучия.

Сосредоточив свои усилия в области того или иного жанра живописи, многие из них создали в своей области значительные произведения.

Бытовой жанр. Самым популярным в голландской живописи был бытовой жанр, во многом определивший своеобразные пути ее развития по сравнению с искусством других стран. Широкий охват явлений повседневной действительности и ее поэтизация обусловили формирование разнообразных типов жанровых картин. Высокое живописное мастерство их создателей, стремившихся к правдивому отображению реальной жизни, оптимистический характер, мягкий лиризм сообщают им то обаяние, которое оправдывает изображение самых незначительных мотивов.

Однако здесь же обнаруживаются и черты ограниченности голландских жанристов и бытописателей, для которых оказались чуждыми большие темы общественной жизни. Буржуазный отпечаток лежит на голландской бытовой живописи, сказываясь в выборе сюжета, взятого в основном из частной жизни бюргера и его семьи. Это изображение хозяйки, занятой работой по дому либо своими детьми, сцен в трактирах и кабачках, крестьян во время отдыха или развлечений. Действие в этих небольших по размерам картинах с несколькими, часто двумя или тремя, фигурами развивается в спокойном повествовательном ритме. Иногда в интимные по трактовке изображения художник вносит элементы юмора, анекдотической занимательности. Сообразно с требованиями буржуазных заказчиков, особенно со второй половины 17 в., черты поэтизации в бытовых картинах все заметнее вытесняются прозаической тщательностью исполнения деталей и любованием бюргерским благополучием. Наибольшим успехом у буржуазных заказчиков пользовались художники, которые, не раскрывая подлинного мира человеческих чувств, подменяли глубину образного решения скрупулезной тщательностью исполнения деталей.

Лучшие из голландских жанристов все же сумели в этих сложных условиях создать жизненно правдивые произведения.

Остаде. Чертами добродушного юмора, иронии овеяны образы крестьян в картинах Адриана ван Остаде (1610—1685). Если ранние его картины с изображением сцен в трактирах носили грубоватый характер, то более зрелые произведения проникаются настроениями умиротворенности, лиризма, тонкого юмора («В деревенском кабачке», 1660, Дрезден, Картинная галерея) (илл. 172). С сердечностью и проникновенностью

обрисован живой образ голландского крестьянина в картине «Флейтист» (Москва, ГМИИ). Тему творческого труда раскрывает картина «Живописец в своей мастерской» (1663, Дрезден, Картинная галерея) — своеобразный автопортрет художника. Мягкий свет, проникая сквозь большое окно с узорчатыми плетениями, освещает и объединяет разбросанные в беспорядке вещи, скромную обстановку мастерской и фигуру углубившегося в работу живописца за мольбертом.

Стен. Более широким по тематике, демократичным бытописателем был Ян Стен (1626/27—1679), художник темпераментный и жизнерадостный, создатель картин на сюжеты из частной жизни бюргеров, предпочитавший изображение сцен пирушек и народных праздников. В таком же духе он трактует и библейские сюжеты, перенося действие в современную ему голландскую действительность и оживляя их юмористическими эпизодами. Его мастерство в обрисовке характеров ярче всего проявляется в интимных камерных картинах, таких, как «Больная и врач» (ок. 1660, Амстердам, Рейксмузеум), привлекающих искренностью чувств, красотой живописи, легким юмором.

Терборх. Метсю. Если бытовой жанр Остаде и Стена носил более демократический характер, то в искусстве Герарда Терборха (1617—1681) и Габриеля Метсю (1629—1667) преобладает интимно-лирический подход к тематике быта зажиточной буржуазии и патрицианских семей. Эти художники с поразительным мастерством изображают фактуру различных материалов — упругих шелков и муаров, дорогих ковров и мехов. Их манера повествования медлительна и спокойна. Не отличаясь глубиной содержания, картины Терборха построены на обрисовке характеров и взаимоотношений действующих лиц более тонких, чем у Метсю. Его «Бокал лимонада» (между 1655 и 1660 г., Ленинград, Эрмитаж) (илл. 176) и «Деревенский почтарь» (Ленинград, Эрмитаж) содержат элементы недосказанности, своеобразного поэтического очарования, которое определяется эмоциональным состоянием, связывающим персонажи картины. Аристократическая сдержанность и изысканность в выборе моделей и их характеристик сменяются к концу жизни Терборха бесстрастностью и холодностью в передаче чувств людей и еще большей тщательностью показа дорогих материалов и обстановки.

Де Витте. Среди голландских мастеров бытового жанра выделяется своей верностью демократическим идеалам и новаторскими поисками Эмануэль де Витте (1617—1692), в искусстве которого наметились тенденции к более широкому образному охвату явлений действительности. Сначала художник писал в красивой сероватой, холодной гамме церковные интерьеры, мастерски нарисованные, оживленные фигурами молящихся прихожан. Но интерес к различным сторонам жизни вел его на улицы городов, на рынки, где торговцы предлагают всяческую снедь многочисленным покупателям. Так постепенно в искусстве де Витте складывается особый вид бытового жанра — рынки. «Рыбный рынок» (1662, Лондон, Национальная галерея), «Рынок в порту» (ок. 1668, Москва, ГМИИ) и многие другие позволили ему в единой картине соединить пейзаж, натюрморт и жанровые сцены.

В этих полных жизни картинах проявились устремления художника вырваться из узких рамок замкнутого буржуазного мирка. Де Витте дает смелые пространственные построения, применяя контрасты масштабов фигур на переднем и дальнем планах, спокойные обобщенные контуры, единые красочные и тональные решения.

Он не изменил правде жизни и своим идеалам в то время, когда многие из голландских живописцев пошли на компромисс с буржуазными заказчиками. Оставшись без всяких средств к существованию, семидесятипятилетний художник повесился на перилах моста.

Де Хоох. Совсем иной жизненный и творческий путь прошел Питер де Хоох (1629 — после 1683), бытовая живопись которого носит созерцательно-лирический характер. В ней господствуют темы повседневного бюргерского быта. Внимание художника в равной мере распределяется на изображении спокойно медлительных людей и интерьеров уютных маленьких комнат с многочисленными деталями обстановки, на игре света, льющегося через открытые окна и двери из чистеньких двориков и садиков. Картины «Хозяйка и служанка» (ок. 1657, Ленинград, Эрмитаж) и «Кладовая» (Амстердам, Рейксмузеум), выдержанные в теплом колорите, с преобладанием золотистых тонов, привлекают поэтическим обаянием, симпатиями к простому человеку. Поздние работы художника, неглубокие по образным решениям, утрачивают демократизм последуют патрицианским вкусам.

Вермер Дельфтский. В значительно большей степени тонкий колоризм, безупречный вкус и поэтическое чувство определяют творчество самого выдающегося из мастеров жанровой живописи, третьего после Хальса и Рембрандта, великого голландского живописца — Яна Вермера Дельфтского (1632—1675), который обладал поразительно зорким глазом. Художественное наследие мастера сравнительно невелико, так как над каждой картиной он работал медленно и с необычайной тщательностью. Для заработка Вермер вынужден был заниматься торговлей картинами.

Вермер родился в Дельфте. Кто был его учителем — неизвестно, несомненное воздействие на его творчество оказал Карель Фабрициус. Однако своеобразие творческой индивидуальности Вермера обнаружилось уже в ранних его картинах. По сюжету картина «У сводни» (1656, Дрезден, Картинная галерея) мало чем отличалась от подобных ей картин других голландских жанристов, но ее большой размер, смелая насыщенная палитра, построенная на контрастах киноварно-красного, желтого, черного и белого тонов, необычайная характерность и сила образного решения — все это сообщает подлинную значительность и новаторский характер произведению Вермера.

И последующие его картины по сюжетам, а иногда и по композиционным приемам, близки работам других мастеров: это изображения одной или нескольких фигур в интерьере, женщины у окна, читающей письмо или примеряющей ожерелье, служанки, раскладывающей продукты, дамы с кавалером, предлагающим бокал вина. Однако художественный строй этих произведений глубоко своеобразен своей поэтичностью, красотой и гармонией, в которые претворяет художник реальные образы повседневной действительности.

Особенно гармонична и ясна по композиционному построению «Девушка с письмом» (Дрезден, Картинная галерея) (илл. 175), картина, насыщенная воздухом и светом, выдержанная в бронзово-зеленых, красноватых, золотистых тонах, среди которых сверкают желтые и синие краски, преобладающие в натюрморте переднего плана. В отличие от теплого, мягкого света, как будто излучаемого самими объектами изображения в картинах Рембрандта, Вермер заливает интерьер комнаты холодным дневным светом. Он четко моделирует объемы предметов, выявляет фактуру поверхности каждого из них. Благородству, жизненному богатству и сдержанности всего строя художественного произведения соответствует образ спокойной молодой женщины, погруженной в чтение письма, неразрывно связанный с состоянием тишины и покоя, воплощенным в этой картине.

Неторопливо уверенна в движениях, проста и естественна женщина из народа в картине «Служанка с кувшином молока» (между 1657 и 1660 гг., Амстердам, Рейксмузеум) (илл. 174), воссоздающей особую, опоэтизированную атмосферу повседневной жизни. Облик привлекательной моло-

дой женщины дышит здоровой силой, чистотой; предметы, ее окружающие, написаны с удивительной жизненной достоверностью, кажется ощутимой мягкость свежего хлеба, гладкая поверхность кувшина, густота льющегося молока. Здесь, как и в ряде других произведений Вермера, проявляется его поразительный дар тонко чувствовать и передавать жизнь вещей, богатство и разнообразие форм реальных предметов, вибрацию света и воздуха вокруг них.

Человек для Вермера неотделим от поэтического мира, которым восхищается художник и который находит такое своеобразное преломление в его творениях, по-своему воплощающих представление о красоте, о размеренном спокойном течении жизни, о счастье человека.

Удивительное мастерство Вермера обнаруживается и в двух написанных им пейзажах, относящихся к замечательным образцам этого жанра живописи не только в голландском, но и в мировом искусстве. Чрезвычайно прост мотив «Улички» (ок. 1658, Амстердам, Рейксмузеум), вернее, ее маленькой части, с фасадом кирпичного дома, изображенной в серый, пасмурный день, но изумляет материальная осязаемость каждого предмета, одухотворенность каждой детали. Совсем иной характер носит «Вид города Дельфта» (между 1658—1660 гг., Гаага, Маурицхейс). Художник смотрит на родной город в летний день после дождя. Солнечные лучи начинают пробиваться сквозь влажные серебристые облака, и вся картина сверкает и искрится множеством красочных оттенков и световых бликов и вместе с тем захватывает цельностью развернувшегося образа города.

Тяготение к изображению солнечного света, воздушной среды, гармония и ясность ви́дения мира, мастерство обобщения в сочетании с поразительным чутьем детали и красочного нюанса, созерцательное спокойствие и поэтизация действительности — все эти черты выдвигают Вермера в число самых больших живописцев поэтического склада в мировой живописи.

Пейзажная живопись. Принципы голландского реалистического пейзажа складывались на протяжении первой трети 17 в. Вместо условных канонов и идеализированной, придуманной природы в картинах академистов создатели реалистического пейзажа обратились к изображению действительной природы Голландии с ее дюнами и каналами, домиками и селениями. Они не только запечатлели характер местности со всеми приметами, создавая типические мотивы национального пейзажа, но стремились передать атмосферу времени года, влажный воздух и пространство. Это способствовало развитию тональной живописи, подчинению всех компонентов картины единому тону.

Многие черты, характерные для развития голландского реалистического пейзажа, нашли отражение в творчестве Яна ван Гойена (1596—1656). Он работал в Лейдене и Гааге. Излюбленные мотивы его небольших по размерам пейзажей: долины и водная гладь широких рек с городами и селениями на их берегах в серые, пасмурные дни. Много места (примерно две трети картины) он оставлял небу с клубящимися облаками, насыщенными влагой. Таков «Вид реки Вааль у Неймегена» (1649, Москва, ГМИИ), выдержанный в тонкой коричнево-серой гамме красок.

Особый вид пейзажа с изображением животных, пастбищ с коровами, овцами создал Пауль Поттер (1625—1654). Прекрасно изучив повадки животных, художник часто давал их крупным планом, тщательно выписывая мягкую шерсть животных, мельчайшую подробность в картинах: «Бык» (Гаага, Маурицхейс), «Собака на цепи» (Ленинград, Эрмитаж).

Рейсдаль. Выдающимся пейзажистом Голландии был Якоб ван Рейсдаль (1628/29—1682), одухотворивший свои пейзажи большими личными чувствами и переживаниями. Так же как и другие крупнейшие художники Голландии, он не шел на уступки вкусам буржуазных заказчиков, всегда оставаясь самим собой. Рейсдаль не ограничивался опре-

деленными приемами изображения. Круг его пейзажных мотивов очень широк — это виды деревень, равнины и дюны, лесные болота и море, изображенные в самую различную погоду и разные времена года.

Творческая зрелость художника приходится на середину 17 в. В это время он создает произведения, исполненные глубокого драматизма, передающие внутреннюю жизнь природы: «Вид деревни Эгмонд» (Москва, ГМИИ), «Лесное болото» (Ленинград, Эрмитаж), «Еврейское кладбище» (1660-е гг., Дрезден, Картинная галерея) (илл. 171), которые своим сдержанным, сумрачным колоритом, монументализацией форм и построений отвечали переживаниям художника. Наибольшей эмоциональной силы и глубины философского смысла он добивается в изображении еврейского кладбища с его белеющими надгробиями и руинами, с пенящимся потоком, засохшими корявыми ветвями дерева, озаренного вспышкой молнии, которая освещает свежую зелень молодого ростка. Так побеждает и в этом сумрачном раздумье идея вечно обновляющейся жизни, которая пробивается сквозь все бури и разрушительные силы.

Рейсдалю принадлежит ряд морских пейзажей — марин, широких, величественных, с преобладанием холодных, серо-голубых и рыжеватых тонов. Наплывы волн, бегущие облака, необъятные просторы полны настроения ожидания, мечтательной грусти — «Морской берег» (Ленинград, Эрмитаж). Поэтическое чувство, пронизывающее пейзажи Рейсдаля, одухотворяет созданные им картины природы, предвосхищающие достижения мастеров пейзажного жанра в европейском искусстве 18 и 19 вв.

Среди младших современников Рейсдаля, работавших в том же направлении реалистического пейзажа, был М. Хоббема (1638—1709)—создатель полного раздумья и лиризма пейзажа «Аллея в Миддельхарнисе» (1689, Лондон, Национальная галерея).

Натюрморт. Наряду с пейзажной живописью значительное распространение получил в Голландии натюрморт, отличавшийся интимным характером. Голландские художники выбирали для своих натюрмортов немногие предметы, но умели их прекрасно скомпоновать, выявить особенности каждого предмета и его внутреннюю жизнь, неразрывно связанную с жизнью человека.

Питер Клас (ок. 1597—1661) и Виллем Хеда (1594—1680/82) написали многочисленные варианты «завтраков», изображая на столе окорока, румяные булочки, ежевичные пироги, хрупкие стеклянные бокалы, наполовину наполненные вином, с удивительным мастерством передавая фактуру каждого предмета (илл. 173). Недавнее присутствие человека ощутимо в беспорядке, естественности, с которыми расположены только что служившие ему вещи. Но этот беспорядок лишь кажущийся, так как композиция каждого натюрморта строжайше продумана и найдена. Сдержанная серовато-золотистая, оливковая тональная гамма объединяет предметы и придает особую звучность тем чистым цветам, которые подчеркивают свежесть только что разрезанного лимона или мягкий шелк голубой ленточки.

Со временем скромные завтраки Класа и Хеды уступают место богатым «десертам» Абрахама ван Бейерена (1620/21—1690) и Виллема Кальфа (1622—1693), включающими в натюрморты эффектные фаянсовые блюда, серебряные сосуды, драгоценные кубки и раковины. Сложнее становятся композиционные построения, декоративнее краски.

В дальнейшем развитие натюрморта идет теми же путями, что и все голландское искусство, утрачивающее свой демократизм, интимность, свою одухотворенность и поэзию, свое обаяние. Он превращается в пышное украшение жилища высокопоставленных заказчиков. При всей декоративности и мастерстве исполнения поздние натюрморты предвосхищают закат голландской живописи.

Социальное перерождение голландской буржуазии в последней трети 17 в. вызвало распространение новых тенденций в искусстве, связанных с тяготением буржуазии к вкусам французского дворянства. Сильно истощенная в войнах с Англией, Голландия утрачивает свое положение великой торговой державы. В это время ее искусство теряет связи с демократической традицией, утрачивает реалистическую основу и вступает в полосу длительного упадка.

ИСКУССТВО ИСПАНИИ

Конец 16 — первая половина 17 в. явились периодом блестящего расцвета испанской культуры, ознаменованным деятельностью Тирсо де Молина, Лопе де Вега, Сервантеса, автора бессмертного «Дон-Кихота» — подлинной энциклопедии народной жизни Испании 17 в. По пути реализма идет изобразительное искусство, и прежде всего живопись. Привязанность к правде, к национально-бытовому колориту сочеталась в произведениях живописи со страстными поисками прекрасного и возвышенного. В Испании подъем искусства наступает позднее, чем в передовых странах Европы — Италии и Нидерландах. Он приходится на время ослабления экономической и политической жизни страны и утверждения в ней реакционной формы абсолютизма. Однако в начале 17 в. освободительные идеи предшествующих веков еще не угасли, а победа реакции не была полной.

Католическая религия, игравшая большую роль в жизни Испании, оказывала сильное влияние на изобразительное искусство, на его тематику. В нем преобладали религиозные сюжеты, которые, однако, воспринимались художниками в рамках действительной жизни. Самый смелый полет поэтической фантазии претворялся в жизненно повседневных образах. Испанские художники сумели передать такие черты национального характера, как сознание собственного достоинства, гордость, чувство чести, связанное с личными заслугами. Человек дается большей частью в благородном, строгом и величавом аспекте.

Своеобразие испанской культуры 17 в. определялось соотношением классовых сил в обществе, которое состояло из могущественной аристократии, с одной стороны, и широких масс народа, крестьянства и плебейских элементов — с другой. Буржуазия, слабо сплоченная, почти не участвовала в культурной жизни страны. Это обусловило распространение в испанской культуре реакционно-сословных, дворянских и религиозных представлений, подавляющих личность, и вместе с тем — мощного выражения народного начала во всех областях культуры. Только в Испании могло существовать искусство, «от которого пахло землей», и наряду с этим изысканно утонченное, болезненно хрупкое искусство для «посвященных». Испанская интеллигенция не оставалась чуждой передовым идеям эпохи. В политических трактатах появляются мысли о суверенитете народа, возникает большой интерес к естественным и точным наукам, делаются открытия в астрономии, физике, математике, географии. Ни в одном европейском театре того времени нельзя найти такого острого выражения социального протеста, как в «испанских драмах чести».

Специфические черты испанского искусства 17 в., его демократизм и утонченный интеллектуализм, многочисленность местных школ и творческих направлений можно понять, исходя из особенностей исторического развития Испании. На протяжении столетий (8—15 вв.), проходивших под знаком национально-освободительной борьбы (реконкисты) испанского народа с завоевателями-маврами, в Испании сложились формы государственности, общественные отношения и черты национального характера. Реконкиста сформировала народную основу культуры, так как ее движу-

щей силой были народные массы города, крестьянство, рано освободившееся от крепостной зависимости и осознавшее свои гражданские и человеческие права.

Реконкиста способствовала развитию самостоятельной местной провинциальной жизни, воспитала активный характер в народе, укрепила его национальную гордость. Централизация Испании не была настолько сильной, чтобы задавить народную культуру, ее местные очаги. Ее широкому развитию способствовала устойчивость местного самоуправления, сохранение патриархальных отношений, независимость провинциальной жизни народа от общегосударственной. Большое влияние на развитие испанского искусства оказали арабская культура и искусство, отличающиеся живописностью, декоративностью, динамичностью.

В конце 15 — начале 16 в. города Валенсия, Севилья, Толедо были центрами новой, ренессансной культуры. Идеи гуманизма нашли выражение в литературе и искусстве того времени. Крах политики испанских королей, пытавшихся создать мировую империю, катастрофическое разорение городов, последовавшее за революцией цен, привели страну к обнищанию.

Испанское искусство второй половины 16 в. несет печать мрачного величия и трагизма. Дворцы, усыпальницы, монастыри подавляют человека своей несокрушимой мощью. Классическое наследие итальянского Возрождения вырождается в догматы, призванные регламентировать творчество мастеров в духе канонических требований католической церкви и двора. Подъем национального искусства начинается с конца 16 в. Он нашел яркое выражение в живописи.

Эль Греко. Особое место в испанской живописи занимает Эль Греко (Доменико Теотокопули, 1541 — 1614) — художник философского мышления и разностороннего дарования, гуманистической образованности, мятежных порывов. Его творчество, аристократическое, утонченно-интеллектуальное, отличают страстность, пылкая фантазия, доходящая до мистической экзальтации душевная неуравновешенность. Трагизм образов, повышенная выразительность произведений Эль Греко наиболее остро отражают настроение и дух современной ему жизни, кризис гуманистических идеалов, который начался в Европе во второй половине 16 в. Чувство одиночества, склонность к фантазии, как и настроения безверия и тревоги, имели под собой почву. Для Эль Греко весь окружающий мир был в состоянии крушения. Резкие социальные и идейные сдвиги 16 в., яростная борьба философских и религиозных направлений заставляли подвергнуть сомнению все, вплоть до существования самого мира. Искусство Эль Греко было психологическим выражением глубоких внутренних конфликтов, отражающих разлад личности с обществом.

Эль Греко родился и получил первоначальное образование на о. Крит. В возрасте двадцати пяти лет он переезжает в Италию, где овладевает живописным мастерством. Истоки его живописи многообразны. Это традиции иконописного искусства Византии, воспринятые от первых учителей на Крите, воздействие венецианских колористов Возрождения, которым он обязан своим цветом, итальянского маньеризма, обостриввшего субъективизм Эль Греко и, наконец, испанского искусства 16 в.

Уже зрелым мастером Эль Греко был приглашен к испанскому двору, но его искусство не нашло здесь признания. Местом творческой деятельности художника стал древний Толедо — город воинствующей веры и монастырей, надменной кастильской знати, враждебной королю. Здесь среди образованных людей, писателей, художников, музыкантов, понимавших противоречия современной Испании, искусство Эль Греко достигает расцвета. Он пишет картины преимущественно на религиозные сюжеты, святых, изможденных аскетов в состоянии мистического экстаза. Обращаясь

к поискам необычных выразительных средств, он все более впадает в субъективизм. Композиции его картин строятся на ритмическом соотношении беспокойных линий, произвольно смещающихся планов, смелых ракурсов, на контрастах света и тени, вносящих элементы динамики и взволнованности. Сильно удлиненные по пропорциям фигуры в страстном порыве устремляются вверх. Обычно применяемый низкий горизонт увеличивает их масштабы. Деревья, скалы, небо, облака и одежды кажутся живыми, пронизанными неудержимой силой. Они точно повторяют в своем трепете неистовый ритм человеческих фигур. Весь мир воспринимается как единая одухотворенная бушующая стихия, с которой человек не в силах совладать. Сцены освещены фосфоресцирующим холодным светом. Нервный ритм усиливается беспокойными мазками, волнообразными линиями. Необычайно выпуклые формы словно находятся в непрерывном движении и изменении.

Эль Греко — величайший мастер колорита. Он любит яркую киноварь, лимонно-желтые, изумрудно-зеленые, синие, бледно-розово-фиолетовые цвета во множестве оттенков, повышает силу каждого цветового пятна дополнительными. Однако цвет для него не постоянный признак предмета, а выразитель взволнованных чувств. Контрастные холодные и горячие краски точно находятся в состоянии напряженной борьбы. Они насыщены ярким светом, как бы излучаемым предметами.

Самое значительное произведение Эль Греко — «Погребение графа Оргаса» (1586—1588, Толедо, церковь Санто Томе) (илл. 177)— раскрывает основные черты искусства художника, его размышления о неизбежности смерти, о моральных подвигах, вознагражденных в потустороннем мире. В основе сюжета лежит легенда о толедском графе Оргасе, известном своими добрыми делами. Внизу композиции в сумеречном освещении запечатлена торжественная погребальная церемония. На фоне черных нарядов идальго и серой одежды монаха мерцают золотом парчовые мантии святых, спустившихся с небес, чтобы похоронить Оргаса. Желтоватое пламя факелов освещает белую одежду священника, заставляет сверкать серебряные латы графа. Колорит образует мрачную траурную гармонию. Самое замечательное в картине — остропсихологические портреты толедцев. Это люди разных возрастов и характеров, на их замкнутых бледных лицах можно прочесть оттенки настроений, тонкость ума, гордость, непреклонность. Вместе с тем все они объединены изумлением перед совершающимся чудом и глубокой скорбью при мысли о неизбежной смерти. Темные силуэты торжественно неподвижны, но сдержанные жесты выдают затаенную взволнованность.

Верхняя часть композиции представляет мир призрачных тревожных видений. На небе, озаренном вспышками холодного света, Христос с сонмом святых принимает душу Оргаса. Сияющая светлыми красками, эта часть композиции противоположна сцене погребения. Удлиненные угловатые фигуры бесплотны и подчинены беспокойному ритму линий и цветовых пятен. Им же вторят ритмы развевающихся негнущихся складок одежд и облаков, образующих острые углы. Вся композиция развертывается в пределах переднего плана, пространство уплотнено фигурами, что усиливает сгущенность эмоциональной атмосферы.

Свое понимание человеческих характеров Эль Греко выразил в образах святых Петра и Павла (1614, Ленинград, Эрмитаж). Здесь противопоставлены два разных типа людей. Слева задумчивый Петр с тонкими изможденными чертами. Холодный, переливчатый, золотисто-зеленый колорит, в котором написана его фигура, соответствует настроению печальной неуверенности. Повелительно властный Павел строг и сдержан, но полон душевного горения. Пылающий цвет темно-красного плаща способствует раскрытию его характера. Выразительны жесты рук, образующих ком-

позиционный узел. Они передают не действие, а внутреннее переживание, диалог, который объединяет обоих апостолов.

Тонкая проницательность Эль Греко проявляется в его замечательных портретах. Круг моделей Греко широк — он дает представление о людях Испании того времени. Художник пишет портреты трогательных детей, ученых, утонченных поэтов, писателей, суровых фанатических воинов с умными одухотворенными лицами, надменных бледных испанских идальго, людей из народа. По сравнению с портретами венецианских живописцев эпохи Возрождения в образах Эль Греко больше личного, субъективно заостренного, взволнованного отношения художника. За внешней оцепенелостью форм и бесстрастием лиц портретируемых чувствуется сжигающий их внутренний огонь, напряжение душевных сил. В парадном портрете инквизитора Ниньо де Гевара (1601, Нью-Йорк, Метрополитен-музей) (илл. 178) дан исторически достоверный образ сурового, страшного судьи. Он внешне спокоен, торжественная неподвижность выпрямившейся фигуры подчеркнута решением фона, разделенного по вертикали на две равные части. Сдерживаемое внутреннее напряжение как бы прорывается в движении разлетающихся складок малиново-пепельной мантии с черными тенями; судорожный жест руки, схватывающей ручку кресла, выдает бушующие страсти фанатика. Подозрительный тяжелый взгляд искоса направлен на зрителя. Раскрывая внутренний мир инквизитора, художник дает почувствовать характер мрачной эпохи.

Интеллектуальной и душевной тонкостью отмечен мятежный, романтический образ ученого и поэта-мистика Парависино (1609, Бостон, Музей) с мужественным, но встревоженным лицом, с мечтательным взглядом. Греко сумел подметить в его лице и движениях мимолетные выражения: непосредственность и внутреннюю свободу. Духовный мир человека раскрывается в его становлении, изменчивости. В этом Эль Греко намного опережает свое время.

Расцвет испанской реалистической живописи, развивающейся в борьбе с идеализирующим придворным направлением, наступает в первой половине 17 в. Главными очагами реализма становятся Севилья и Валенсия, в художественной жизни которых ярко проявились передовые веяния.

Рибера. Одним из представителей школы Валенсии был Хусепе Рибера (1591—1652), живописец и график. Он учился у Рибальты, был последователем Караваджо, большую часть жизни прожил в Неаполе. В творчестве Риберы преобладают религиозные темы с драматическими сюжетами, трактованные с жизненной конкретностью, с беспощадной правдивостью. Художник обращался также к мифологическим темам и к портретам, воплощая в своих героях яркие индивидуальные образы людей своей страны.

Рибера изображал суровых аскетов, отшельников, страстно приверженных своим идеалам, страдающих и гибнущих за них. Это люди сильных и искренних чувств. В отличие от Эль Греко Рибера стремился к точности воспроизведения характерного, включающего множество подробностей. Его рисунок и моделировка отличаются тщательностью и вместе с тем обобщенностью. В типичных для него однофигурных композициях он часто шел от этюдов с натуры, в которых изображал рыбаков, уличных бродяг, носильщиков и т. д., с увлечением писал загорелые лица с грубой обветренной кожей, следами жизненных невзгод. Контрасты света и тени, темпераментная лепка пастозным мазком придают пластическую силу и монументальность фигурам в рубищах и нищенских лохмотьях.

К ранним работам Риберы относится картина «Св. Иероним, внимающий звуку небесной трубы» (1626, Ленинград, Эрмитаж). С безжалостным реализмом художник передает ужас перед лицом смерти, искажающий лицо отшельника, дряхлость костлявого тела. Яркий свет вырывает фигуру из

мрака, подчеркивает трагизм образа. Однако душевное волнение передано внешне — диагональным построением композиции, преувеличенной экспрессией мимики и жеста, общим бурным движением, которое захватывает предметы переднего плана. Живопись отличается некоторой жесткостью. С середины 1630-х гг. живописная манера становится легче, свободнее, воздушнее, богаче в оттенках. Исчезают тяжелые красноватые тени, характерные для ранних работ, свет пронизывает их, пространство наполняется воздухом. Художник переходит к колориту, в котором доминируют холодно-серебристые, а позже золотистые тона, добивается в пределах сдержанной гаммы большой цветовой насыщенности. Он обращается к лирическим темам, создает своеобразные жанровые портреты. Образы Риберы становятся более одухотворенными, его привлекают не драматические коллизии, а внутренние переживания героев — «Св. Онуфрий» (1637, Ленинград, Эрмитаж). Для их раскрытия он находит новые средства выражения.

В 1640-е гг. композиции Риберы становятся спокойными и уравновешенными. В «Св. Инесе» (1641, Дрезден, Картинная галерея) (илл. 179) трогательная хрупкость и угловатость юности сочетаются с грацией, целомудрие — с внутренней силой. Лицо девушки, озаренное лучистым взглядом, написано широко и свободно. Рассеянный свет образует вокруг ее фигуры мерцающую воздушную среду, смягчает контуры, усиливает одухотворенность образа.

Рибера часто пишет портреты людей из народа, обращаясь к композиционным приемам парадного портрета. «Хромоножка» (1642, Париж, Лувр) сочетает портрет и жанр. Уродец-нищий с безобразной внешностью не то взрослого, не то подростка полон независимости, дерзкой насмешливости. Неуклюжая фигура дана мощной массой. Причудливый силуэт хромоножки высится над просторами пейзажа, четко читается на фоне неба благодаря низкой линии горизонта. Напоенный воздухом и золотистым светом пейзаж подчеркивает смелость замысла.

Сурбаран. Художественные идеалы Испании 17 в. ярко воплотились в творчестве Франсиско Сурбарана (1598 — ок. 1664), сыгравшего важную роль в развитии испанского реализма. Он родился в сельской местности, художественное образование получил в Севилье. Сурбаран писал сцены из монашеской жизни, мучеников, святых, но в рамках религиозных сюжетов он рассказывал о современной жизни Испании, передавал обыденные сцены в строгих размеренных композициях, Его образы исполнены благочестия, но их религиозность не исступленная, как у Эль Греко, глубокий драматизм жизни скрывается за внешним спокойствием его героев. Персонажи Сурбарана наделены душевным благородством, способностью к сильным чувствам, но они внешне замкнуты, сдержанны. Все действующие лица обычно написаны с натуры и отличаются яркими портретными характеристиками. Выходец из крестьян, Сурбаран сохранил привязанность к земле, к вещам, которые включал в фигурные композиции. Он умел видеть в обыденном значительное и поэтическое и находил возвышенное в суровой простоте, порядке, ясности.

Мощное ощущение реальной жизни, лаконизм художественного языка создают в произведениях Сурбарана впечатление торжественной серьезности, силы. Художник остро чувствовал красоту строгого рисунка, простых монументальных объемов, построенных большими плоскостями с помощью контрастов светотени. Однако ведущую роль в его произведениях играют цветовые пятна, средствами которых он передает объем и движение. Плотно положенные краски глубоки, звучны, насыщенны, богаты полутонами и смелыми контрастами, мазок широк и спокоен.

В 1629 г. Сурбаран закончил цикл картин из жизни св. Бонавентуры, избрав местом действия современный ему монастырь, верно передав моно-

тонный патриархальный уклад жизни, степенность монахов. Самая значительная картина цикла — «Посещение св. Бонавентуры Фомой Аквинским» (Берлин, Музей). Вся обстановка кельи ученого-монаха—деревянная мебель, полки, книги — написана с предельной убедительностью и своей расстановкой рождает чувство размеренного ритма жизни. Красно-фиолетовые и синие цвета, объединенные с серебристо-коричневатыми, подчеркивают настроение умиротворенного покоя и важности происходящего. Свет, падающий из открытой двери, направляет взгляд на главных действующих лиц — Бонавентуру, молодого, с открытым одухотворенным лицом, и вкрадчивого Фому Аквинского с живыми умными глазами. Их образы, как и сосредоточенные лица суровых монахов, портретны. Крупные фигуры размещены в узком пространстве параллельно плоскости картины, чем подчеркивается их монументальность.

Сурбаран пишет портреты теологов, писателей, докторов университета, облаченных в одежды из тяжелых тканей, на фоне пейзажа или архитектуры, освещая их потоками верхнего света. Портретируемые обычно представлены во весь рост, в спокойных позах. Страстные и лирические переживания оттеняются сдержанными выразительными жестами. Часто образы утрачивают религиозность. «Св. Касильда» (1640-е гг., Мадрид, Прадо) (илл. 180), в сущности, высокомерная знатная дама Севильи, в нарядном платье из дорогих тканей, с корзиной цветов в руках. Привлекает ее властное лицо с решительным взглядом. Звучные синие, темно-зеленые, красные и коричневые тона одежды, блеск шелка, воздушность среды безукоризненно переданы художником.

Благоговейное отношение Сурбарана к предметам каждодневности чувствуется в его натюрмортах, полных сурового лаконизма («Натюрморт с апельсинами и лимонами», 1633, Флоренция, собрание Контини-Бонакосси). В Испании уже в начале 17 в. распространяется обычай писать предметы кухонного обихода. Наиболее характерное из того, что было создано в этом жанре, принадлежит Сурбарану. Строгий порядок, при котором ни один предмет не закрывает другого, ясная архитектурно-ритмическая построенность композиции, наполненность формы создают чувство спокойствия и значительности. Каждый предмет точно характеризован, форма и фактура передаются с совершенством и наделены весомостью. В предметах выявлено то, что роднит их друг с другом,— соотношение форм, красок, линий, образующих стройное, исполненное согласия целое.

В конце жизни Сурбарана характер его искусства меняется. В образах появляются мягкость, теплота, нежность; в религиозной композиции «Отрочество Марии» (ок. 1660, Ленинград, Эрмитаж) он изображает скромную девочку, умелую рукодельницу — воплощение кротости и душевной чистоты. Вместе с тем во многих произведениях Сурбарана заметно выражение усталости, формы лишаются пластической силы. Нарастают мистические тенденции и идеализация.

Веласкес. Испанская живопись достигает вершины в творчестве Диего де Сильва Веласкеса (1599—1660), одного из величайших реалистов европейского искусства. Через долгие годы придворной службы он пронес идеи гуманизма, верность демократической традиции испанской культуры, любовь к простым людям. Более непосредственно и смело, чем его предшественники, он обратился к реальной действительности, расширив тематику живописи, способствуя развитию в ней различных жанров. Испанский двор и аристократия оживают в его портретах со своей гордостью, грустью, напряженной жизнью страстей, печатью вырождения. В мифологических и жанровых картинах Веласкес показывает национально-самобытные образы испанского народа.

Сила творчества Веласкеса — в глубине психологического анализа и чеканной четкости характеристик. Он не льстит в своих портретах моде-

лям, но представляет каждого в индивидуальной неповторимости. Своеобразие метода Веласкеса проявляется в стремлении раскрыть существенные завершенные черты характера и особенности душевного и умственного склада человека.

Веласкес — один из первых мастеров валерной живописи. Серые тона его картин переливаются множеством оттенков, черный — легок и прозрачен. Яркие теплые тона, холодные голубые, темные почти всегда озарены ровным светом и образуют сдержанные тонкие гармонии. Виртуозный мазок крайне разнообразен. Валеры не только обогащают цвета, которыми пользовался Веласкес, но и моделируют формы, окутывают их мерцающей воздушной средой. Достоинства колорита сочетаются в картинах Веласкеса с ясностью и величественной простотой композиции, чувством меры и благородством.

Веласкес родился в Севилье, учился у Эрреры Старшего — художника-реалиста, затем у Франсиско Пачеко, романиста, автора трактата по живописи. Восемнадцати лет Веласкес получил звание мастера искусств. В ранний период творчества (1617—1621) он близок к караваджизму и обращается к распространенной в Испании жанровой живописи — «бодегонес», изображая сцены жизни простых людей в реальной обстановке бедных харчевен, в кухнях, среди скромной утвари и провизии. Уже в этих ранних работах обнаруживаются уверенность рисунка, монументальность форм, простота крупнофигурных композиций («Завтрак», ок. 1617, Ленинград, Эрмитаж; «Водонос», ок. 1620, Лондон, собрание Уэллингтон).

В 1623 г. Веласкес переезжает в Мадрид; он получает место придворного живописца короля Филиппа IV. Начинается новый период исканий, дальнейшее углубление реализма. Знакомство с королевской коллекцией, включающей множество шедевров искусства, встречи с выдающимися людьми расширяют его художественный кругозор. Он освобождается от необходимости писать по заказам церкви, что ставит его в особое положение среди современников. В его картинах исчезает резкая светотень, художник переходит к более легкому серебристому колориту. В портретах короля и вельмож он исходит из традиции парадного портрета, сложившегося в испанской живописи 16 в., но внутренняя характеристика портретируемых становится многограннее.

В портрете Филиппа IV (1628, Мадрид, Прадо) безупречно точно передано его некрасивое холодное лицо с бесстрастным взглядом; стройная фигура удлиненных пропорций с широким разворотом плеч и небольшой головой дана в рост и занимает почти все полотно. Черный плащ обобщает и придает величественность строгому силуэту, выделяющемуся на сером фоне. Торжественность и застылость позы выражают невозмутимость духа, внутреннюю собранность и неприступность. Веласкес воплощает в образе короля распространенный в испанском обществе идеал достойной личности, исполненной самообладания и чувства чести. Портрет строг по колориту и построен на контрасте бескровного лица, белого воротника и темного костюма. Красная скатерть стола мягко вписывается в сдержанную гамму.

Веласкес расширяет границы бытового жанра, вносит в него большую глубину и значительность. Возможно, встреча с Рубенсом натолкнула его на создание картины «Вакх» («Пьяницы», 1628—1629, Мадрид, Прадо). Обращаясь к мифологической теме, художник использовал ее для того, чтобы изобразить Вакха и компанию пирующих бродяг с загорелыми обветренными лицами, со следами тяжкой и беспокойной жизни, но исполненных неподдельного веселья. Типаж стал острее, характеры контрастнее, разнообразнее. Написанный в вечернем осеннем освещении, пейзаж сохраняет еще черты условности, но изображение обнаженной фигуры Вакха

тонкостью серебристо-перламутровых и светло-красных оттенков предвосхищает зрелую живописную манеру Веласкеса.

Для формирования Веласкеса-живописца большое значение имела поездка в Италию. Знакомство с произведениями великих мастеров Возрождения побудило его к дальнейшим творческим исканиям. Он пишет большую картину на современную историческую тему — «Сдача Бреды» (1634—1635, Мадрид, Прадо) (илл. 181), посвященную взятию голландской крепости испанскими войсками. Отказавшись от парадно-аллегорической трактовки батальной темы, Веласкес положил начало реализму в исторической живописи. Драматические события картины раскрываются через психологические характеристики главных действующих лиц. Испанский полководец Спинола принимает символические «ключи от города» из рук побежденного голландского полководца. За внешней сдержанностью Спинолы чувствуется гордое сознание победы, однако он учтиво встречает побежденного, отдавая должное отваге и несломленному духу голландцев. Их предводитель, прямодушный Нассау — коренастый, в мешковатой одежде, без светского лоска, в момент поражения не утрачивает человеческого достоинства, добивается почетных условий сдачи крепости. Оба лагеря — испанский и нидерландский — охарактеризованы объективно, с выявлением глубокого отличия национальных и социальных особенностей каждого из них. Гордые испанские гранды с утонченными лицами, строгой выправкой образуют компактную группу, над которой высится лес копий. Нидерландские солдаты — мужественные, независимые люди из народа. Их отличает единство чувств и мыслей, в их свободных позах и открытых лицах выражение силы и несломленного духа.

Композиция, построенная на равновесии групп, разворачивается на огромном пространстве равнины, на фоне Бреды с ее могучими форпостами. Центр композиции составляет эпизод передачи ключей,— он же психологическая завязка картины. Широта замысла подчеркнута пейзажем, точно передающим приметы местности и состояние природы, следы недавних битв. Пейзаж напоен свежим воздухом раннего утра. Богатство красочной палитры, построенной на прозрачных валерах, характеризует новый этап творчества Веласкеса. Исчезают глухие тени, резкие линии, серебристый свет и воздух окутывают фигуры.

1630-е и 1640-е гг.— время расцвета портретного искусства Веласкеса, создания серии портретов шутов и карликов испанского двора. В них ярко отразилось уважение художника к человеческому достоинству, внутреннему миру обездоленных. Правдиво передавая духовную и физическую неполноценность, Веласкес раскрывает в их образах человечность и подымается до скорбного трагизма. С немощным телом Эль Примо (1640, Мадрид, Прадо) контрастирует его умное сосредоточенное лицо, сдержанно печальное, полное душевной красоты. Растерянный Эль Бобо из Кории (1650, Мадрид, Прадо) забился в угол. Лихорадочно-беспомощно потирает он дрожащие руки, в глазах сквозит испуг, но в страдальческой робкой улыбке много трогательно детского, душевно просветленного. Мягкие черты растворяются в потоке света, и это рождает впечатление душевной неустойчивости, взволнованности. Избранная художником точка зрения сверху вниз, сжатое пространство, как бы теснящее фигуру, обостряют выражение подавленности.

Во время второй поездки в Италию Веласкес написал портрет папы Иннокентия X (1650, Рим, галерея Дориа-Памфили) (илл. 182), один из лучших реалистических портретов в мировом искусстве по беспощадности и многогранности характеристики, по блеску живописного воплощения. Иннокентий исподлобья недоброжелательно смотрит на зрителя. Этот человек с тяжелым взглядом полон несокрушимой силы. Он властен, хитер, жесток, двоедушен, но вместе с тем умен, решителен, проницателен.

Колорит портрета построен на мощном созвучии переливчатых темно-красных, вишневых, пурпурных, пламенно-розовых оттенков накидки, скуфьи, кресла и фона. Холодные глаза, белоснежный воротник и мерцающие складки кружевного белого стихаря контрастируют с красными тонами, создают напряженность, созвучную образу. Солнечные лучи, смягчая контуры, объединяют краски. Портрет папы Иннокентия X открывает поздний этап творчества Веласкеса.

В последнее десятилетие жизни Веласкес создает самые значительные по силе обобщения произведения: «Менины» и «Пряхи».

«Менины» (или «Фрейлины», 1656, Мадрид, Прадо) (илл. 183) — своеобразное сочетание бытовой картины с групповым портретом. Композиция картины необычна. В левой части за мольбертом Веласкес изобразил себя — он пишет короля и королеву, смутное отражение которых можно видеть в зеркале. В центре белокурая инфанта Маргарита, в правом углу карлик, толкающий ногой собаку, и карлица. За ними придворные. Вдали, в проеме двери, видна фигура гофмаршала. Сопоставляя своеобразным композиционным расположением инфанту и карлицу, королевскую чету и придворных, себя и гофмаршала, Веласкес смело разрушает социальную дистанцию между изображаемыми персонажами, стирает грани между парадной и повседневной жизнью.

Картина «Менины» написана с удивительной смелостью, легкостью и свежестью. Веласкес применяет мазки чистых цветов, не смешивая их на палитре; для зрителя, находящегося на расстоянии от картины, они сливаются, создавая впечатление струящегося, пронизанного светом воздуха. Общий серовато-зеленый тон картины смягчает яркость красок, среди которых доминирует черный, серебристо-белый, коричнево-серый и зеленый. В них мягко вписывается светлое платье инфанты, ее бледное надменное лицо с живыми глазами, в обрамлении ореола золотистых волос, красные цвета лент в волосах фрейлин, световые блики на потолке комнаты. «Это не картина, а сама жизнь»,— писал о «Менинах» французский писатель Теофиль Готье. Картина блестяще построена композиционно. Все случайное облекается в ней в стройный, архитектонически ясный образ. Основанная на равновесии фигур и архитектурных форм, композиция делится на две части: верхнюю — свободную, нижнюю — занятую фигурами. В свою очередь каждая половина имеет свои внутренние деления. Ясность пропорций рождает у зрителя чувство гармонии.

Веласкес один из первых художников Западной Европы воспел красоту человеческого труда. В картине «Пряхи» (1657, Мадрид, Прадо) художник одновременно изображает сцену труда (пряхи за работой — на первом плане), светской жизни (нарядные дамы, рассматривающие гобелен,— на втором плане) и миф (об Афине и ткачихе Арахне на гобелене, перед которым проходят дамы,— на дальнем плане). По широте охвата мира в «Пряхах» Веласкес идет еще дальше, чем в «Менинах». Картина прекрасно скомпонована, персонажи ее полны жизни, размеренного движения, их позы грациозны и непринужденны. Два источника света создают ощущение пространства и глубины интерьера гобеленной мастерской. Погруженная в полумрак среда напоена вибрирующим светом и воздухом. В золотистой атмосфере дальнего плана растворяются контуры предметов, вытканные на коврах мифологические фигуры смешиваются с реальными. Эта композиционная находка дала возможность правдиво выразить представление художника о красоте жизни, сочетающей обе реальности — поэтическую и материально осязаемую. Картина «Пряхи» с особой наглядностью объясняет существо испанского реализма и, в частности, реализма Веласкеса — путь к красоте через обыденную действительность.

Открытия Веласкеса в области цвета и света, его могучий реализм оказали влияние на живопись 18—19 вв.



←152. Собор и площадь св. Петра в Риме. Аэрофотосъемка





153, 154



155



156

153. Б е р н и н и. Экстаз св. Терезы. Фрагмент. 1644—1652. Церковь Санта Мария делла Виттория в Риме.

154. Б е р н и н и. Давид. 1623

155. Б е р н и н и. Церковь Сант Андреа аль Квиринале в Риме. 1653—1658. Фасад

156. Б о р р о м и н и. Церковь Сан Карло у четырех фонтанов в Риме. 1634—1667. Фасад

157. К а р а в а д ж о. Призвание апостола Матфея. 1597—1601

158. К а р а в а д ж о. Неверие Фомы. Около 1603 г.



157

158

159. Рубенс. Персей и Андромеда. 1620—1621

160. Рубенс. Портрет камеристки инфанты Изабеллы. Около 1625 г.

161. Ван Дейк. Портрет Карла I. Около 1635 г.



159



160



161

162. Иорданс. Праздник бобового короля. 1638

163. Браувер. В кабачке. 1630-е гг.

164. Снейдерс. Фруктовая лавка. 1620-е гг.


162


163


164



165



166



167

165. Х а л ь с. Цыганка. Около 1630 г.

166. Р е м б р а н д т. Автопортрет. 1660

167. Х а л ь с. Групповой портрет офицеров стрелковой роты св. Георгия. 1627

168. Р е м б р а н д т. Ночной дозор. 1642

169. Р е м б р а н д т. Святое семейство. 1645

170. Р е м б р а н д т. Возвращение блудного сына. Около 1668—1669 гг.



168



169



170



171

172



173



171. Р е й с д а л ь. Еврейское кладбище. 1660-е гг.

172. О с т а д е. В деревенском кабачке. 1660

173. Х е д а. Натюрморт

174. В е р м е р. Служанка с кувшином молока. Между 1657 и 1660 гг.

175. В е р м е р. Девушка с письмом. Конец 1650-х гг.

176. Т е р б о р х. Бокал лимонада. Между 1655—1660 гг.



174

175





176



177



178

177. Эль Греко. Погребение графа Оргаса. 1586—1588

178. Эль Греко. Портрет Великого инквизитора Ниньо де Гевара. 1601

179. Рибера. Св. Инеса. 1641

180. Сурбаран. Св. Касильда. 1640-е гг.





179, 180

181. Веласкес. Сдача Бреды. 1634—1635

182. Веласкес. Портрет папы Иннокентия X. 1650



181



182



183. Веласкес. Менины. 1656

184. Луи Ленен. Семейство молочницы. 1640-е гг.

185. Жорж де Латур. Св. Себастьян, оплакиваемый св. Ириной. 1640—1650-е гг.



184



185

186. Калло. Дерево повешенных. Из серии «Большие бедствия войны» Офорт. 1633



187. П у с с е н. Смерть Германика. 1626—1627

188. П у с с е н. Танкред и Эрминия. 1630-е гг.

189. П у с с е н. Пейзаж с Полифемом. 1649

190. П ю ж е. Милон Кротонский. 1682

191. Л о р р е н. Утро. 1666



187

188



189



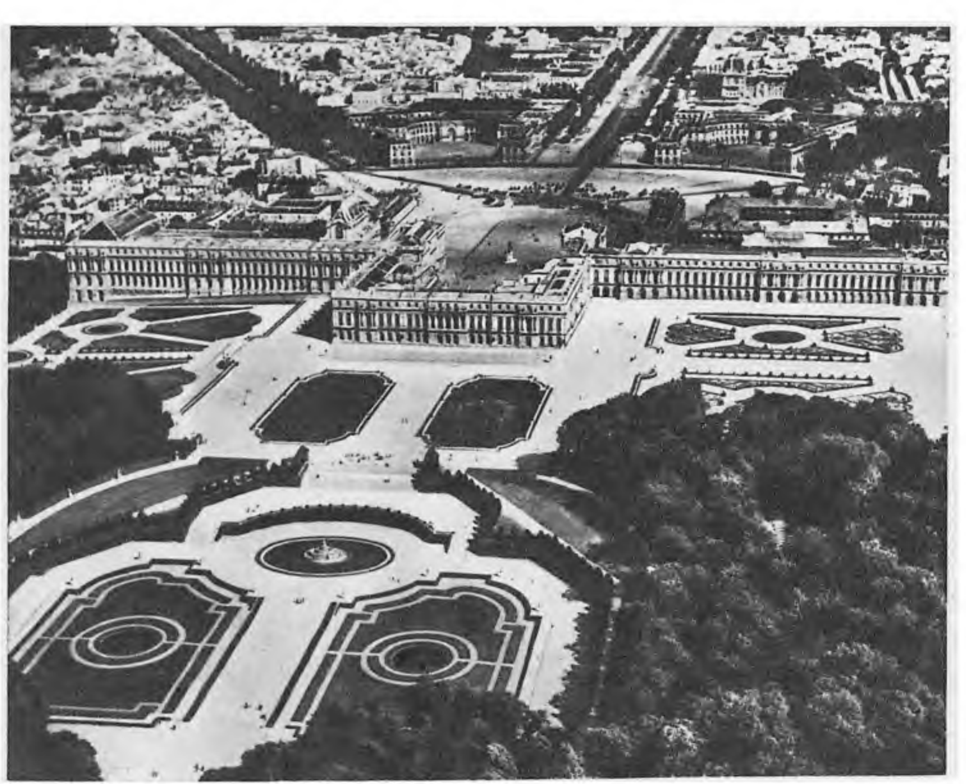
190

191

192

192. П е р р о. Восточный фасад Лувра («Колоннада Лувра»). Фрагмент. 1667—1678

193. Версаль. Вид на Королевский дворец и парк с запада. Аэрофотосъемка



193

Экономический и политический упадок Испании во второй половине 17 в. тяжело отразился на всех областях жизни. Настроение разочарованности заставляет искать ухода от действительности, способствует распространению иллюзорно-мистического восприятия ее. Лирическое начало приобретает у некоторых художников оттенок слащавости (например, в творчестве Мурильо). Все эти настроения поддерживает своим авторитетом церковь, которой подчиняется деятельность художников. К концу 17 — началу 18 в. в испанском искусстве утверждается стиль барокко со свойственными ему пышной декоративностью и театральностью.

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ

Во французском искусстве 17 в. нашли наиболее полное отражение представления о человеке и его месте в обществе, порожденные эпохой сложения в Европе централизованных монархий. Классическая страна абсолютизма, обеспечившего рост буржуазных отношений, Франция переживает экономический подъем, становится могущественной европейской державой. Борьба за национальное объединение, против феодального своеволия и анархии способствует укреплению высокой дисциплины разума, чувства ответственности личности за свои поступки, интереса к государственным проблемам. Философ Декарт разрабатывает теорию воли, провозглашает господство человеческого разума. Он призывает к самопознанию и завоеванию природы; опираясь на математический метод, закладывает основы науки, рассматривает мир, как разумно организованный механизм. Рационализм становится характерной чертой французской культуры. К середине 17 в. складывается общенациональный литературный язык — в нем утверждаются принципы логической ясности, точности и чувство меры. В творчестве Корнеля и Расина достигает апогея французская классическая трагедия. В своих драмах Мольер воссоздает «человеческую комедию». Франция переживает расцвет национальной культуры,— не случайно Вольтер назвал 17 в. «великим веком».

Французская культура 17 в. формировалась в условиях утверждения абсолютизма. Однако в своем многообразии и противоречивости она была рождена широким движением за национальное объединение. В ней находили живые отклики острые социальные конфликты, сопровождавшие рождение нового общества. Крестьянские и городские восстания, движение парламентской Фронды сотрясали основы государства. На этой почве рождались утопии, мечты об идеальном обществе, основанном на законах разума и справедливости, и вольнодумная критика абсолютизма.

Развитие французского искусства 17 в. прошло два этапа, совпадающих с первой и второй половиной столетия.

ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 17 ВЕКА

Пережитки патриархального средневекового уклада тормозили развитие капиталистических отношений и оказывали сильное влияние на французскую художественную культуру первой половины 17 в. Города, плебейско-крестьянские массы, мелкое дворянство, а также феодальная аристократия еще боролись за сохранение своих привилегий, общественная активность не была подавлена неограниченной властью монарха. Этот период отмечен столкновением нового и старого, борьбой различных идейно-художественных направлений в искусстве и литературе. При дворе утверждается официальное направление — искусство барокко. В борьбе с ним формируются классицизм и реализм.

Самым крупным явлением художественной жизни Франции был классицизм, в котором нашли отражение общенациональные художественные

20 — 3568

идеалы, сложившиеся к 30-м гг. 17 в. Основные этические проблемы — отношение человека и общественной среды — получили в нем глубокое отражение. Центральное место занял образ разумного, мужественного человека, наделенного сознанием общественного долга. Писателей и художников вдохновлял идеал совершенного общественного устройства, основанного на законах разума, образ гармоничного человека, который они искали в Древней Греции и республиканском Риме. Но если гуманисты Возрождения видели высшую ценность в свободно проявляющей себя естественной природе человека, то для гуманистов 17 в.— основоположников классицизма — страсти представляли силу разрушительную, анархическую, порожденную эгоизмом. Отсюда их постоянное обращение к разуму как дисциплинирующему началу, забота об общей гармонии и равновесии целого. В оценке человека теперь большое значение имели моральные элементы, понятие о норме, добродетели. Резко противополагаются добро и зло, возвышенное и низменное. Однако противоречия естественной природы человека и гражданского долга, его страстей и разума порождали трагические конфликты, ставшие основным содержанием классицизма. Герои классицизма жертвовали собой во имя долга.

Классицизм 17 в. заключал в себе не только утопические идеалы, но и глубокожизненные наблюдения. Изучение душевных движений, психологии, поступков человека определяет реалистическую основу классицизма. Вместе с тем, выявляя общие типические особенности в характере, художники классицизма лишали образ индивидуального своеобразия. Они считали, что закономерности природы находят свое отражение в универсальных законах искусства, разработанных на основе традиций античности и итальянского Возрождения. Обязательным условием художественного произведения они утверждали симметрию, гармонию, единство времени и места действия, особую приподнятость художественного языка, поскольку содержанием картин были сюжеты «строгие, важные и полные мудрости». Эти единообразные принципы часто уводили художников от правдивого отражения многообразия жизни, исполненной противоречий.

В то время как в центре внимания классицизма стояла исторически значительная личность, идеальный герой, мастера реалистического направления обращаются к повседневной жизни, к поискам индивидуального характера. Художники-реалисты разрабатывают главным образом бытовую жанровую картину, портрет, пейзаж. Большинство из них сформировалось и работало в провинциальных городах — Нанси, Лане, Тулузе, где сильна была оппозиция центральной власти.

Калло. Из Нанси, столицы Лотарингии — мятежного герцогства, долгое время отстаивавшего независимость, происходил Жак Калло (ок. 1592—1635) — один из оригинальных граверов (офортистов) и рисовальщиков Франции. Жизнь художника протекала в скитаниях между блестящими дворами европейской знати. Юношей он совершил путешествие в Италию, учился в Риме и во Флоренции.

Зоркий наблюдатель, Калло остро ощущал противоречия времени, в которое жил. Ломка патриархальных отношений, разбои и завоевания, народные бедствия, контрасты нищеты и роскоши рождали в его искусстве элементы гротеска, фантастики, тревожного, дисгармоничного мироощущения. Калло шел в своем творчестве от народных истоков — ярмарочных балаганов, итальянской комедии масок, народного лубка. Он заимствовал отсюда и тонкий юмор, и карикатурное изображение различных человеческих типов и характеров, богатую разработку мимики, жеста и движения. Первый из французских художников, Калло обратился к изображению толпы с ее многоликостью. Он мастерски передавал массовые сцены как яркое, насыщенное социальными контрастами зрелище. Часто художник строит композиции офортов так, как будто смотрит на

происходящее издали, как на грандиозное театральное действие. Такое панорамное построение позволяло охватить огромное пространство и событие в целом и в то же время включить множество разнообразных сцен и эпизодов («Кадриль в амфитеатре», 1617, «Ярмарка в Импрунете», 1620). Он подмечает в толпе множество персонажей с их социально типичными чертами: цыган, бродяг, комедиантов, крестьян, аристократов, уличных разносчиков, карликов, танцоров. В парадную жизнь вторгается обыденное, гротескное, трагическое и комическое. Жизнь воспринимается Калло в ее непрерывном потоке, изменчивости, фигуры наделяются необычайной подвижностью.

Неистощимая фантазия, виртуозная легкость исполнения наряду с охватом жизненных явлений придают его маленьким листам значение больших художественных произведений. Он совершенствует технику офорта, сочетает ее с сухой иглой и резцом. Манера Калло разнообразна, свободна и живописна, штриховка богата, гибкие линии следуют форме, то утолщаясь, то сгущаясь в глубоких тенях, то приобретая необычайную нежность при переходе к свету. Калло — мастер быстрого наброска запечатлевающего явления в движении.

Серия «Каприччи» (1617) — яркая иллюстрация жизни Флоренции первой четверти 17 в. С нескрываемой иронией изображает Калло чудовищное смешение роскоши и нищеты; безудержному веселью расточительной аристократии он противопоставляет нищих и бродяг в пустырях с руинами, в глухих переулках с их лачугами. Особенность метода художника проявляется здесь в гротескном преувеличении и деформации, в сложных ракурсах и поворотах, в повышенной возбужденности движений. Используя контрастные сопоставления фигур переднего и дальнего планов, резкое перспективное сокращение пространства, отделяющее главное действие от зрителя, он как бы разрушает привычное представление о том, что главное и что второстепенное, подчеркивая тем относительное значение всего в жизни. С годами искусство Калло становится спокойнее, он находит более выразительные и простые средства для передачи типического. В серии «Нищие» (1622) художник сочувственно показывает униженных, изуродованных жизнью людей. Образ погруженного в раздумье слепца исполнен глубокого благородства и стоического мужества.

Став свидетелем жестокой войны на родине, в Лотарингии, захваченной королевскими войсками, Калло создает серии «Бедствия войны» (1632—1633), в которых его реалистическое восприятие достигает наибольшей критической остроты. Художник видит в войне великое народное бедствие. Он показывает развращенных войной солдат, разбои на больших дорогах, разграбление деревень, восстания крестьян, расправы с ними. Особой впечатляющей силой выделяется лист «Дерево повешенных» (илл. 186), где изображена казнь мародеров. Могучий дуб со страшными силуэтами повешенных воспринимается как символ жестокой эпохи.

Остро подмечая социально характерное в человеке, Калло проходит мимо индивидуальных его черт. Для Калло, художника-скептика, человек перестает быть центром мироздания, каким он представлялся в эпоху Возрождения. Он растворяется в толпе, хотя иногда и образует средоточие композиции («Мученичество св. Себастьяна», 1632—1633).

Скептицизм Калло был преодолен «живописцами реальности», создателями французской жанровой живописи, реалистического портрета и пейзажа. Обращаясь к жизни крестьян, ремесленников, горожан, художники-реалисты тонко подмечали индивидуальное своеобразие своих героев, открывали в них высокие этические ценности. Они как бы противопоставляли сохранившуюся в народе патриархальную чистоту нравов развращенности знати и своекорыстию буржуазии; поэзию замкнутого домашнего уклада — бездушию и расточительству светской жизни.

Жорж де Латур. Ярким выразителем этих тенденций был Жорж де Латур (1593—1652) — художник эпического склада. Сын простого булочника, Латур прожил всю жизнь в Лотарингии, где был свидетелем упорной, но безнадежной борьбы соотечественников за независимость. Но он воспринял эту борьбу иначе, чем Калло; был исполнен веры в человека. Его герои просты и суровы, они точно погружены в самосозерцание, часто отрешены от жизни, замкнувшись во внутренний мир затаенных переживаний. Латур обращался к бытовым сценам, изображая в них крестьян, ремесленников, нищих, но основное место в его творчестве занимали религиозные темы. Трактуя их в бытовом плане, как сцены из жизни крестьян, художник выражал в них свои размышления о жизни. Люди в картинах Латура сохраняют цельность характеров, трогательную душевную чистоту и нравственную силу. Черты национальной традиции проступают в тяготении мастера к архаической статуарности, монументальной торжественности, классической ясности рисунка, в отборе остро подмеченных деталей. В то же время Латур своеобразно претворяет завоевания Караваджо. Драматические по содержанию сцены обычно даны им при контрастном ночном освещении. Напряженный свет не только подчеркивает пластику форм, чистоту силуэтов, он рождает ощущение загадочности, таящейся в реальной жизни. Эмоциональность его произведений усиливается колоритом, построенным на сопоставлении близких друг другу локальных цветов, пурпурово-красных и лиловых.

В картине «Новорожденный» (Ренн, Музей) изображена молодая мать, бережно держащая младенца. Она убаюкивает его, другая женщина благоговейно вглядывается в черты новорожденного, чутким предостерегающим жестом руки точно охраняя его. Торжественная тишина ночи, состояние глубокого раздумья, в которое погружены обе женщины, производят впечатление значительности происходящего. Интимная сцена выражена в монументальных формах, тончайшие оттенки тихой радости и грусти, материнской нежности, любви и озабоченности раскрывают душевное обаяние матери. Чистота красного цвета ее одежды, словно пылающей под воздействием света, создает атмосферу целомудрия, теплоты. Локализуясь в формах, напряженный до предела свет кажется льющимся изнутри и резко контрастирует с почти черным фоном. Это придает образам Латура необычность, усиливает в них сосредоточенность внутренней жизни, как бы противопоставляет ее неизменную чистоту и цельность потоку дисгармоничного внешнего мира.

Высшее достижение Латура — картина «Св. Себастьян, оплакиваемый св. Ириной» (1640—1650-е гг., Берлин) (илл. 185). Тема гибели героя звучит здесь как величественный реквием. Освещенные пламенем факела, склонились над поверженным телом Себастьяна оплакивающие его женщины. В статуарной скованности их фигур, в традиционных позах и жестах обрядного шествия художник открыл огромную нравственную силу. Чувство скорби, охватывающее плакальщиц, проявляется в различных интонациях, но их объединяет внутренняя собранность, стоическая сдержанность выражения. Суровый драматизм темы передан мощью пластических форм, скупостью жестов, нарастающей экспрессией света. Строгой построенностью композиции, пронизанной величавым ритмом, философской глубиной содержания картина предвосхищает черты классицизма.

Луи Ленен. Среди художников-реалистов Франции первой половины 17 в. важное место занимает Луи Ленен (1593—1648), выходец из города Лана, в Пикардии. Своих героев он обретает в жалких крестьянских хижинах, под покровом грубых лохмотьев. Он показывает их с орудиями труда, у молота и наковальни в душной атмосфере кузниц или в окружении сельской природы, в моменты отдыха, с озабоченными усталыми лицами, босыми, оборванными. В среде этих скромных тру-

жеников Ленен находит людей, наделенных нравственной чистотой, обладающих достоинством, мыслящих и чувствующих.

В композициях Ленена нет действия или занимательного повествования. Он решает жанровые картины как групповые портреты с яркими характеристиками отдельных индивидуальностей; собирает своих героев вокруг стола, за предобеденной молитвой, за скудной трапезой, где царят патриархальные нравы семейного уклада — «Крестьянская трапеза» (Париж, Лувр), «Молитва перед обедом» (ок. 1645, Лондон, Национальная галерея). Перед зрителем проходит жизнь поколений: старики и старухи, умудренные опытом, но не сломленные судьбой; трудолюбивое, но утомленное жизнью среднее поколение; худенькие, не по годам серьезные подростки и дети. Все они держатся спокойно, сдержанно, что возвышает их над убогой бытовой обстановкой. Композиции Ленена отличаются классической уравновешенностью, простотой, скупостью деталей. Художник сжимает пространство, четко чередует планы. Боковой, ровный, рассеянный свет выделяет формы из полумрака интерьера; значение каждого персонажа утверждается его пластической цельностью, замедленным ритмом движений.

Одна из поэтических, исполненных классической ясности картин Ленена — «Остановка всадника» (Лондон, Музей Виктории и Альберта). Благодаря низко проведенной черте горизонта группа изображенных крестьян приобретает особую пластическую выразительность. Светлый колорит, залитый солнцем сельский пейзаж оттеняют внутреннюю просветленность образов.

Луи Ленен тонкий колорист. Он пишет сочно и свежо, краски его прозрачны. Спокойные серебристо-жемчужные и голубые тона сообщают воздушность и насыщенность светом картине «Семейство молочницы» (1640-е гг., Ленинград, Эрмитаж) (илл. 184). При сдержанности красочной гаммы полотна Ленена богаты оттенками, которыми художник передает фактуру предмета. Краски у Ленена служат выразителями эмоционального строя образа. В картине «Кузница» (Париж, Лувр) яркий свет горна, врываясь в полумрак интерьера, создает напряженное настроение, освещает мрачные лица крестьян, заставляя пылать красное пятно рубахи кузнеца, образующей главный эмоциональный акцент.

В период подъема радикально-демократического движения, завершившегося парламентской Фрондой, во французском искусстве все более мощно звучат мотивы общественного долга, служения человека государству, обществу, на первый план выдвигаются более широкие этическое проблемы. Рационализм Декарта и стоицизм становятся господствующим мировоззрением. С философией рационализма и стоицизма связан и классицизм, достигающий к 30—40-м гг. 17 в. своей зрелости.

Пуссен. Основоположником классицизма в живописи был Никола Пуссен (1594—1665). Вся жизнь его была посвящена искусству большой идеи, глубокой мысли и чувства, искусству, призванному неустанно напоминать человеку «о созерцании добродетели и мудрости, с помощью которых он сумеет остаться твердым и непоколебимым перед ударами судьбы».

В рамках сюжетов, почерпнутых из античной мифологии и древней истории, в Библии, евангельских легендах и поэтических творениях античности и Ренессанса, Пуссен раскрывал темы современной эпохи. В них он черпал примеры гражданской доблести, высокой морали, поэтических чувств, дающих могучее средство воспитания и совершенствования личности. В своих произведениях Пуссен стремился к величавому спокойствию, благородной сдержанности, к гармоничной согласованности и равновесию, но он видел жизнь в ее сложности и понимал, что человек зависит от общих законов природы и общества, подчас враждебных ему. Его идеал — герой, сохраняющий в жизненных испытаниях чувство

достоинства, полагающийся только на себя, способный совершить подвиг. Пуссена вдохновляло искусство Возрождения и античности.

«Жизнь Пуссена отражена в его произведениях и так же красива и благородна, как и они. Это прекрасный пример для тех, кто решил себя посвятить искусству»,— писал о Пуссене глава французских романтиков Делакруа.

Пуссен родился в небольшом нормандском городке Анделисе. После обучения у художника Варена и странствий он поселился в Риме. В 1640 г. по настоянию Людовика XIII он прибыл в Париж, но, прожив там два года, покинул столицу. Двор с его деспотизмом и интригами, с его пристрастием к льстивому и пустому искусству был чужд художнику-гуманисту. Он вернулся в Рим. Постоянно углубляясь в размышления об искусстве, он жил замкнуто, богатство и успех не прельщали его.

Работы Пуссена раннего римского периода (1620-х гг.) отмечены ощущением полноты жизни. Исполненные энергии и действия, его герои сами решают свою судьбу, определяют ход исторических событий. От его «Битвы» (Москва, ГМИИ) веет героикой легендарных войн. В нагромождении фигур, в хаосе движений прокладывает путь организующее, четкое, ритмическое начало. Разум и воля побеждают стихию страстей.

В то же время Пуссена привлекают пасторали и вакханалии, воплощающие представления о гармоничном мире и счастье, о «золотом веке» — светлой мечте мыслителей-утопистов 16—17 вв. Ощущение полноты бытия, влюбленность в красоту жизни пленяют в «Спящей Венере» (1620, Дрезден, Картинная галерея). В свободно раскинувшейся под сенью дерева богине все исполнено грации, свежести, жизнелюбия. Однако сон ее тревожен, поза беспокойна. Темные, оливково-золотистые, красные, оранжевые краски предгрозового летнего вечера рождают чувство напряженной жизни природы. Венера Пуссена земная, однако она сохраняет недосягаемость идеала. Светлый тон тела богини, четкий силуэт выделяют ее в пейзаже, отдаляют от пастухов, вместе с тем ритм движений связывает ее фигуру с пейзажем. Насыщенность колорита и широта письма на крупнозернистом холсте сближают здесь Пуссена с Тицианом.

Программное произведение классицизма — картина Пуссена «Смерть Германика» (1626—1627, Миннеаполис, Институт искусств) (илл. 187), прозвучавшая как отклик на распространяющиеся во Франции в это время тираноборческие идеи. В ней художник утверждает мерилом человеческой ценности личные достоинства, заслуги перед страной. Трагический сюжет картины взят у древнеримского историка Тацита. Изображен момент прощания семьи и легионеров с полководцем Германиком, отравленным завистливым императором Тиберием. Яркий верхний свет и красная тога выделяют обессилевшее тело и побледневшее, но мужественное лицо Германика. Гибель героя воспринимается как трагедия общественного значения. Личные переживания переданы в тихой скорби небольшой группы женщин и детей у изголовья Германика. Наоборот, единодушно устремленные к ложу Германика легионеры, бурно проявляющие свои чувства, выступают воплощением коллективной воли. Они исполнены готовности совершить подвиг во имя справедливости. Строгий ритм, подчеркнутый первоплановыми фигурами воинов и четким архитектурным членением композиции, вносит организующее начало в движение. Показывая различные характеры и судьбы людей, Пуссен подчиняет их строгому порядку, который с точки зрения классицизма царит в жизни.

В картине «Смерть Германика» выступили основные черты классицизма: ясность действия, противопоставление группировок, архитектоничность композиции. По примеру античных рельефов Пуссен располагает действующих лиц в неглубоком пространстве, расчленяя его на ряд планов. Замкнутость композиции усиливает сосредоточенность действия.

В ином ключе решена композиция «Танкред и Эрминия» (1630-е гг., Ленинград, Эрмитаж) (илл. 188), сюжет которой навеян поэмой Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». Художник воспел здесь чувство амазонки Эрминии, охваченной любовью к бывшему врагу — раненому рыцарю Танкреду. Образ Эрминии сложен, она нежна и мужественна, взволнована и решительна, в ее лице и страх и надежда. Содержание раскрывается столкновением различных по характеру персонажей и их состояний. Страстной порывистой Эрминии, отсекающей прядь своих длинных волос, противопоставлены умирающий Танкред и сосредоточенный оруженосец. Сверкающие серебристо-синие одежды развеваются и вторят движению героини, усиливая настроение тревоги. Красные отсветы пламенеющего заката воспринимаются как отзвук минувших событий.

Умение передать в движении, в жесте, в ритмах внутренний мир человека — одна из характерных черт искусства Пуссена. Он называл движение «языком тела» и достигал поразительной очищенности его от всего случайного. Не меньшее значение в его произведениях имеет колорит. Контраст холодных сине-стальных и напряженных красно-золотых тонов в «Танкреде и Эрминии» подчеркивает глубокую трагичность образов.

В 1630-х гг. в творчестве Пуссена утверждается идеал человека ясного разума и силы воли. В то же время углубляется чувство трагического в жизни, все чаще встает в его произведениях тревожащая современников поблема быстротечности земного. В «Аркадских пастухах» (между 1632 и 1635 гг., Чезуорт, частное собрание; 1650, Париж, Лувр) Пуссен обращается к древнеримской легенде. Он придает ей философский смысл.

Лаконичная надпись на мраморной гробнице «И я был в Аркадии» наводит юных пастухов на мысль, что в жизни все преходяще и находит завершение в смерти. Отношение к смерти, пробудившиеся чувства и мысли прослеживаются художником в их градации и кульминации, в тонкой нюансировке характеров. Трагическое напряжение гармонично разрешается в образе величаво спокойной молодой женщины. Погруженная в печальное раздумье, она понимает смысл изречения как неизбежный закон жизни.

В картине «Великодушие Сципиона» (1643, Москва, ГМИИ) побеждает разум, царит сдержанность чувств и жестов. Каждая фигура обладает самостоятельностью и свободой, но в то же время все приведено к гармоничному единству. Большую роль играет теперь не цвет, а рисунок, контур четко выделяет грани, замыкает форму, правильность которой подчеркнута ритмическими соответствиями и повторами.

В 50—60-х гг. 17 в. Пуссен все чаще обращается к природе. Подобно писателям-утопистам своего века с их проникновенными гимнами природе, Пуссен преклоняется перед ее величием. Вдохновляясь поэтическими образами римской Кампаньи и описаниями древней Эллады Вергилия, он создает синтетический образ природы как могущественного, организованного целого — рождается героический пейзаж.

Жизнь природы исполнена в его пейзажах драматического напряжения, которое, однако, всегда приходит к гармоническому разрешению.

Природа захватывает Пуссена безграничностью своих пространств, их ясной обозримостью («Пейзаж с Геркулесом и Какусом», Москва, ГМИИ). Он выбирает обычно средний горизонт, на уровне стоящего на земле человека, и тяготеет к местностям, где взгляд может охватить обширные пространства — равнины, горные массивы и скалы, морские просторы. Он выявляет ясные чередования планов, гармоничные соответствия форм, линий, ритмов. Прозрачный воздух в его пейзажах сообщает объему каждого предмета кристальную чистоту, массы строго уравновешены.

Природа у Пуссена — арена действия легендарных героев, олицетворяющих стихийные начала. В «Пейзаже с Полифемом» (1649, Ленинград,

Эрмитаж) (илл. 189) образ Полифема, играющего на свирели, как бы возникает из скалы и главенствует над долинами и морями. Пленительная песнь любви зачаровывает природу. В покое застыли могучие скалы, деревья, облака. В глубине — фигуры пахарей, пастухов, стада, с ними в согласии живут фавны, наяды и лесные боги. В слиянии с могущественной природой, в ее созерцании человек обретает свою истинную сущность. Впечатление гармонии и величия целого определяется общим приглушенным тоном картины, построенной на сочетании серебристо-зеленого, пепельно-серого, голубого.

Призыв к самопознанию и духовному совершенствованию личности находит воплощение в «Автопортрете» Пуссена (1650, Париж, Лувр). Патетике парадных портретов 17 в. здесь противопоставлен идеал совершенной мыслящей личности. В величественной фигуре художника все дышит спокойствием и внутренним достоинством. В решительном повороте мужественного лица выражено самоутверждение. Но напряженный сосредоточенный взгляд свидетельствует о внутренних конфликтах. Гармония для Пуссена — результат огромных усилий разума и воли.

Последователи Пуссена не поняли глубины его творчества, проникнутого мечтой о прекрасном. Живое творческое преломление античности сменяется у них стремлением исправить несовершенную натуру, подчинить ее классическим нормам античного искусства. Лишь в пейзаже традиция Пуссена получила плодотворное развитие.

Лоррен. Классический пейзаж обрел новое содержание у Клода Желле, прозванного Лорреном (1600—1682). Вдохновляясь мотивами итальянской природы, Лоррен преобразует их в идеальные образы; однако он воспринимает природу более непосредственно, созерцательно, сквозь призму личных переживаний. Его пейзажи мечтательны и элегичны. Лоррен обогащает пейзажи множеством свежих наблюдений, тонко чувствует световоздушную среду, изменения природы в различные моменты дня: восхода или заката солнца, предрассветного тумана или сумерек.

К лучшим пейзажам относится цикл его картин в Государственном Эрмитаже: «Полдень» (1651), «Вечер» (1663), «Утро» (1666) (илл. 191) и «Ночь» (1672). Свежестью и покоем веет от самой поэтической из них — «Утро». Часто изображая безграничные дали моря, открытые широкие просторы, Лоррен любит помещать источник света в глубине картины, у горизонта, или высоко, как бы за пределами картины, оставляя среднюю часть картины свободной.

Впечатление широты пространства, движения вглубь достигается последовательным высветлением планов по мере их удаления, посредством тончайших оттенков и переходов от затененных деревьев первого плана к пронизанным нежным светом далям. Мягкая живописная манера и гармоничный колорит усиливают чувство безмятежного покоя, которым полна природа. Лоррен включает в свои пейзажи эпизоды из легендарных сказаний. Но они не играют той важной роли, что у Пуссена. Впервые во французской живописи Лоррен изображает французские гавани и вводит в них жанровые сцены из жизни рыбаков. Исполненные тушью рисунки Лоррена с изображением окрестностей Рима еще более романтичны и эмоциональны, чем его живописные работы.

ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 17 ВЕКА

После разгрома Фронды (1653) во Франции ликвидируются остатки феодальной раздробленности. Наступает период расцвета абсолютизма и относительного равновесия общественных сил, способствующих развитию капиталистических отношений. Меняются и задачи искусства. В центре внимания художников — апофеоз абсолютистского государства. Очаги культуры и искусства в провинциях с их ярким местным колори-

том угасают. Средоточием художественной жизни становится двор Людовика XIV с его театрализованным бытом, строжайшим этикетом, тягой к блеску и великолепию. Ко двору привлекаются выдающиеся писатели и художники, в столице развертывается грандиозное строительство. Около Парижа возникает Версаль — центр новой дворянской культуры.

Руководящую роль в искусстве приобретает Королевская Академия живописи и скульптуры. Возникнув как частная организация в 1648 г. в борьбе с цехами, она превращается в государственное учреждение. В 1671 г. основывается Академия архитектуры. Одновременно возрастает роль дворянских салонов, ставших основными очагами культурной жизни дворянского общества. Во второй половине 17 в. классицизм под эгидой французского абсолютизма утрачивает глубину и независимость мысли и чувств, приобретает официальный, верноподданнический характер. Формируется «большой стиль», охватывающий все виды искусства. Внимание живописцев сосредоточивается на выработке норм прекрасного, на строгом размежевании жанров «высоких» и «низких». Дух рационализма, строгой регламентации, дисциплины, незыблемость авторитета становятся руководящими принципами классицистической эстетики.

Если в искусстве первой половины 17 в. первенствующую роль играла живопись — она была носителем высших этических идеалов, воплощенных в образе человека,— то с 60-х гг. живопись, как и скульптура, приобретает преимущественно декоративный характер и подчиняется архитектуре. Исполнение помпезных полотен и скульптурного декора протекало с участием и под руководством первого художника короля живописца-декоратора Шарля Лебрена (1619—1690).

Архитектура

Идея триумфа централизованного государства находит выражение в монументальных образах архитектуры, которая впервые в невиданном масштабе решает проблему архитектурного ансамбля. На смену стихийно возникшему средневековому городу, дворцу Ренессанса, изолированной дворянской усадьбе первой половины 17 в. приходит новый тип дворца и регулярного централизованного города.

Новые художественные особенности французской архитектуры проявляются в применении ордерной системы античности, в целостном построении объемов и композиций зданий, в утверждении строгой закономерности, порядка и симметрии, сочетающихся с тягой к огромным пространственным решениям.

Эти тенденции были воплощены в грандиозном ансамбле Версаля (1668—1689), расположенного в 17 километрах к юго-западу от Парижа. В его строительстве и украшении принимали участие многочисленные архитекторы, скульпторы, художники, мастера прикладного и садово-паркового искусства. Выстроенный еще в первой половине 17 в. как охотничий замок Людовика XIII, Версаль неоднократно достраивался и изменялся. Идея Версаля как централизованного ансамбля, состоящего из правильно распланированного города, дворца и регулярного парка, соединенных со всей страной, по всей вероятности, принадлежала архитектору Луи Лево (ок. 1612—1670) и Андре Ленотру (1613—1700) — мастеру садово-паркового искусства. Строительство было завершено Жюлем Ардуэном-Мансаром (1646—1708), который придал дворцу строгий торжественный характер (илл. 193).

Версаль — главная резиденция короля — прославлял безграничную мощь французского абсолютизма. Но содержание его идейного и художественного замысла не исчерпывалось этим. Тщательно продуманный, рациональный в каждой части ансамбль заключал в себе идеальный образ государства и общества, основанного на законах разума и гармонии.

План Версаля отличается ясностью, симметрией и стройностью. Вытянутый вширь дворец господствует над окружающей местностью и организует ее. Со стороны города перед дворцом размещены центральный почетный и мраморный дворы. С площади от дворца расходятся три лучевых проспекта; средний ведет в Париж. По другую сторону дворца проспект переходит в главную королевскую аллею парка, которая заканчивается большим бассейном. Расположенный под прямым углом к этой основной оси всего ансамбля, фасад дворца образует мощную горизонталь.

Со стороны города дворец сохраняет черты архитектуры начала 17 в. Его центральная часть с интимным мраморным двором дает представление о характере охотничьего замка Людовика XIII. В ранее выстроенном его фасаде чередование кирпича и тесаного камня порождает красочность и нарядность; башни, увенчанные крутыми кровлями и стройными печными трубами, служебные флигеля, соединяющиеся с дворцом, придают живописность всей композиции. Последовательно уменьшающиеся дворы, образованные уступами гигантских крыльев фасада, как будто вводят посетителя во дворец и в то же время связывают дворец с широкими проспектами, расходящимися в разные стороны.

Парковый фасад, завершенный Мансаром, отличается единством и торжественной строгостью. В его каменном массиве преобладают горизонтали. Остроконечные кровли заменены плоскими. Горизонталям дворца подчинены очертания парка и планировка партеров. В композиции фасада выделен второй этаж (бельэтаж), где расположены парадные помещения. Он расчленен стройными ионическими колоннами и пилястрами и покоится на тяжелом рустованном цоколе. Третий, меньший, этаж, трактованный как аттик, завершается балюстрадой с трофеями.

Энергичный выступ центрального ризолита с ритмически выступающими портиками, увенчанными скульптурой, своей живописностью нарушает монотонность фасада и придает ему эффектность.

В центральном корпусе дворца размещены отделанные с пышным великолепием залы для торжественных приемов и балов — выстроенная Мансаром Зеркальная галерея, фланкируемая Залом Войны и Залом Мира. Средоточием дворца была спальня короля. Путь к ней шел через цепь парадных помещений, следующих по прямой оси, подчеркнутой осевым же расположением дверей. Единое сквозное движение создавалось анфиладой. Это движение особенно выражено в Зеркальной галерее, поражающей своей протяженностью (длина 73 *м*). Оно усилено ритмическим членением стен, рядами оконных арочных проемов, пилонов, пилястр, зеркал, а также крупными панно плафонных росписей, исполненных Шарлем Лебреном и его помощниками. Придавая изящество и легкость пространству, эти росписи своими помпезными аллегорическими образами служили возвеличению деяний Людовика XIV.

Из высоких окон сводчатой Зеркальной галереи открывалась перспектива Версальского парка с его веерообразной осевой композицией и все более ширящимся пространством, пронизанным стремительным движением вглубь. Отсюда спускаются террасы и уходят в даль парка аллеи, завершающиеся зеркалом Большого канала. Строгая красота ансамбля раскрывается в ясной архитектонике геометрического плана «зеленой архитектуры», в просторах и порядке широко обозримых пространств. Доминирующие прямые линии, гладкие плоскости и геометрические формы партера, водоемов, подстриженных деревьев, клумб объединяли парковый ансамбль. В Версале повсюду проявляется стремление человека подчинить природу разуму и воле. Он представляет собой вершину в развитии французского, так называемого «регулярного парка».

В оформлении дворцово-паркового ансамбля большую роль играли статуи, скульптурные группы, рельефы, гермы, фонтанные композиции.

Это изображения божеств лесов, рек Франции, полей, аллегории времен года, гротескные образы. Скульптура напоминала и о триумфе Франции над Испанией, прославляла доблести короля. Расположение статуй и групп подчинялось пространственному ритму ансамбля. Обширная территория парка включала множество бассейнов, каналов; в то время как фонтаны извергали могучие каскады воды, в «водных партерах» вода ложилась ровными плоскостями, образуя зеркальные поверхности. Стремление к пышности сочеталось в Версале с чувством меры, началом порядка.

Наряду с сооружением Версаля уделялось внимание перестройке старых городов, и прежде всего Парижа. Его украсили площадь Людовика Святого (ныне Вандомская) и круглая площадь Побед, ставшая средоточием сети улиц города. В создании общественного центра Парижа большую роль сыграл так называемый Дом Инвалидов с собором и обширной площадью. Возведенный Ардуэном-Мансаром в подражание собору св. Петра в Риме, собор Дома Инвалидов с его величественным куполом легче и строже в своих пропорциях.

Большой стиль эпохи ярко представлен в восточном фасаде Лувра (1667—1678) (илл. 192), выстроенном Клодом Перро (1613—1688). Украшенный колоннадой коринфского ордера, он растянут на 173 метра и рассчитан на восприятие с расстояния. По вертикали фасад Лувра делится на три части: цокольный этаж, колоннаду и антаблемент. Колоннада охватывает по высоте два этажа здания (большой ордер). Выступающие в середине и по углам фасада ризалиты в виде трех классических портиков своими пропорциями оттеняют внушительность размещенных между ними колоннад. Впечатление мощи усилено укрупнением масштабов. С этой же целью колоннады сдвоены, их учащенное ритмическое расположение повышает ощущение тяжести антаблемента.

Колоннада Лувра воспринимается как выражение незыблемого закона и порядка. Постановка ордера на высоком цокольном этаже отгораживает здание от площади и вносит отпечаток холодного величия. Произведение зрелого французского классицизма, Лувр послужил образцом для многих государственных учреждений Европы.

Скульптура

Строгая регламентация вкусов при французском дворе не могла полностью исключить проявлений творческой жизни. Реалистические устремления в искусстве второй половины 17 в. нашли выражение в творчестве Пьера Пюже, произведения которого резко выделялись на фоне господствующего декоративного барочно-классицистического направления французской скульптуры.

Пюже. Самобытное многогранное дарование Пьера Пюже (1620—1694), архитектора, скульптора, живописца, сложилось вдали от Версаля. Он работал главным образом в Тулоне и Марселе. Художник драматического темперамента, Пюже был неистощим в своих замыслах. Сын марсельского каменщика, он начал свою деятельность как резчик по дереву, украшавший военные королевские галеры. Искусство резьбы открыло ему путь к монументальной скульптуре. В «Атлантах» (1656), поддерживающих балюстраду балкона ратуши Тулона, он создал трагические образы обреченных титанов, вступивших в борьбу с непреодолимой судьбой.

Воплощением человеческого страдания и стоического героизма воспринимается статуя «Милон Кротонский» (1682, Париж, Лувр) (илл. 190), исполненная позже Пюже для версальского парка. Это изображение могучего атлета, который, попав рукой в расщепу дерева, становится жертвой разъяренного льва. Все существо героя исполнено страстного стремления освободиться от сковывающих пут. В искаженном от мук лице, в напря-

женном спиралевидном движении могучего тела с вздувшимися мышцами раскрыта неукротимая сила человека. Клокочущее, могучее пламя чувств в статуе Милона резко вырывалось из окружающего его строго упорядоченного ландшафта версальского парка.

Последнее двадцатилетие 17 в. проходит во Франции под знаком постепенного вырождения абсолютной монархии и усиления реакции. Войны, безудержное расточительство Версаля, государственные долги и все более возрастающий налоговый гнет обескровили Францию. Деспотический характер внутренней политики Людовика XIV вызвал волну народных восстаний. В искусстве идет процесс разложения классицизма с его регламентацией, усиливается интерес к народному творчеству, к фольклору, к жизни различных слоев общества того времени. Рост реализма сопровождается появлением новых жанров и зарождением интереса к частным, интимным сторонам жизни человека, все это предвосхищает искусство 18 в.

ИСКУССТВО XVIII ВЕКА

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ

ИСКУССТВО ИТАЛИИ

ИСКУССТВО АНГЛИИ

Восемнадцатый век в Западной Европе был последним этапом длительного перехода от феодализма к капитализму. В середине века завершается процесс первоначального накопления капитала, созревает революционная ситуация, которая позднее приводит к господству классических форм развитого капитализма. На протяжении века совершалась ломка всех государственных устоев и понятий старого общества.

В изобразительном искусстве возрастает значение непосредственно реалистического отображения жизни. Искусство становится активным выразителем освободительных идей, наполняется злободневностью, боевым духом, обличает пороки и нелепости не только феодального, но и нарождающегося буржуазного общества. Оно выдвигает и новый положительный идеал человека, свободно развивающего индивидуальные способности и вместе с тем наделенного благородным чувством гражданственности.

Основные тенденции социального и идейного развития Западной Европы 18 в. в различных странах проявляли себя неравномерно. Если в Англии промышленный переворот, совершившийся к середине 18 в., закрепляет компромисс буржуазии и дворянства, то во Франции готовится буржуазная революция. Общим для всех стран был кризис феодализма, его идеологии, формирование широкого общественного движения — Просвещения.

Восемнадцатый век — век разума, философов, социологов, экономистов; развиваются связанные с техникой точные естественные науки, география, археология, история, материалистическая философия. Во славу человеческих познаний и труда возводится величественный памятник — многотомная Энциклопедия. В предреволюционные годы, когда все общественные вопросы сводились к борьбе с феодализмом и его пережитками, остро вставал вопрос о личности, ее эмансипации, свободе, о политическом равенстве, о взаимосвязи с государством. Судьба отдельного человека, сложность психологии, тончайшие переживания, меткая наблюдательность в показе быта и нравов, коллизии, в которые вступает герой с общественной средой,— главные темы искусства. Наиболее полно они выражены в литературе (Прево, Лесаж, Фильдинг, Гёте) и в музыке (Бах, Моцарт, Глюк).

Новые проблемы выдвигаются и в архитектуре. Падает значение церковного строительства и возрастает роль гражданской архитектуры. На первое место ставится планировка городов капиталистического общества. Создается тип жилого дома, возникают городские ансамбли общественных зданий. Вместе с тем искусство 18 в. утрачивает синтетическое восприятие и полноту охвата жизни предшествующих эпох. Нарушается связь живописи и скульптуры с архитектурой, усиливаются черты станковизма и декоративности. Предметом особого культа становится искусство быта, декоративных форм.

Искусство 18 в. проходит два этапа. Первый продолжается до 1740—1760 гг. Он характеризуется завершением поздних форм барокко, видоизменяющегося в декоративный стиль рококо.

Своеобразие искусства первой половины 18 в.— в сочетании остроумного и насмешливого скептицизма и изысканности. Это искусство утонченное, анализирующее нюансы чувств и настроений, устремленное к изящной интимности, сдержанному лиризму, тяготеющее, с другой стороны, к бездумной декоративности и гедонизму, к «философии наслаждения». Одновременно с рококо развивается реалистическое направление, которое у некоторых мастеров приобретает острообличительный характер. Открыто проявляется борьба художественных направлений внутри национальных школ.

Второй этап связан с углублением идеологических противоречий, ростом самосознания и политической активности буржуазии и народных масс. Абсолютистское государство пытается использовать идеи просветителей для того, чтобы удержать свой пошатнувшийся авторитет. На рубеже 1760—1770-х гг. Королевская Академия во Франции выступает против искусства рококо и пытается возродить парадный, идеализирующий стиль академического искусства конца 17 в. Мифологический жанр уступает место историческому с сюжетами, заимствованными из римской истории. Они призваны подчеркивать величие монархии в соответствии с реакционным истолкованием идей «просвещенного абсолютизма».

Представители передовой мысли также обращаются к античности. В середине 18 в. немецкий историк искусств Винкельман призывает художников вернуться к «благородной простоте и к спокойному величию древнего искусства, несущего в себе отражение свободы греков и римлян эпохи республики». Французский философ Дидро находит в античной истории сюжеты, обличающие тиранов, призывающие к восстанию против них. Возникает классицизм, который противопоставляет вычурной декоративности и пышности рококо естественную простоту, произволу страстей — чувство меры,

благородство мысли и поступков. Художники вновь обращаются к культуре античного мира. Провозглашение идеального, гармоничного общества, примат долга над чувством, пафос разума — общие черты классицизма 17 и 18 вв. Но классицизм 17 в., возникший на почве национального объединения, не отрицал дворянского общества. В основе классицизма 18 в. лежит антифеодальная революционная направленность. Он призван объединить прогрессивные силы нации для борьбы с абсолютизмом. За пределами Франции, однако, классицизм не имел того революционного характера, как в первые годы французской революции.

Одновременно с классицизмом, испытывая его воздействие, продолжало развиваться реалистическое направление. В нем ясно выступают рационалистические тенденции: художники стремятся обобщить жизненные явления. Они воспитывают в человеке уверенность в торжестве строгой закономерности, добра, разума и справедливости.

Во второй половине 18 в. зарождается также сентиментализм и связанное с ним предромантическое направление в искусстве. Оба эти течения утверждали ценность личного мира чувств человека, раскрывали драматизм его конфликтов с окружающей средой. Они прокладывали путь «к познанию человеческого сердца и магическому искусству представлять перед глазами зарождение, развитие и крушение великой страсти» (Лессинг).

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ

Со второго десятилетия 18 в. начинается новый период развития французского искусства. Содержание идейной жизни Франции этого времени определяется борьбой демократических сил с разлагающимся абсолютизмом; эта борьба идеологически подготовила страну к буржуазной революции конца 18 в.

Пробудившееся в народе недовольство общественным порядком, нарастающий протест буржуазии придали движению французского Просвещения более непримиримый и широкий демократический характер, чем в других странах Европы, определили его силу. Французские просветители выступали не только от лица революционной буржуазии, но и от всего «страждущего человечества». Страстный дух всеразрушительной критики ниспровергал обветшалые законы и порядки, освежал общественную атмосферу Франции, будил мысль к новым дерзаниям. В то же время мечты об осуществлении идеального царства разума, вера в прогресс, в то, что грядущий общественный порядок принесет благоденствие широким массам, рождали оптимизм, которым был проникнут 18 в.

Развивающаяся на этой почве французская культура вступает в полосу нового подъема. Она разнообразна и контрастна в своих исканиях и проявлениях. Во всех ее областях идет напряженная борьба, складываются новые теории. Франция становится очагом передовой материалистической философии и других наук. Вольтер, Руссо, энциклопедисты во главе с Дидро, писатели Лесаж и Бомарше придали французской культуре 18 в. общеевропейское значение. Новое содержание мощным потоком врывается в искусство и литературу, разрушая традиционные обветшалые каноны. В музыку проникает народное песенное начало. Рождается драматическая опера, переживает подъем ярмарочный театр. Значительно расширяется диапазон французского искусства; художники начинают 18 в. с обращения к интимным сферам человеческой жизни, с малых форм, а завершают столетие проектированием идеальных городов грядущего общества.

Переходный характер эпохи определил пестроту, изменчивость и сложность французской художественной культуры 18 в. Ее развитие протекает под знаком борьбы и взаимодействия идейно значительного искусства, проявляющегося в реалистических, предромантических и классицистических формах и господствующего аристократического искусства рококо.

Реализм 18 в. наиболее полно выразил себя в раскрытии образа человека. У художников-реалистов борьба за освобождение личности, рост ее самосознания нашли отражение в пристальном интересе к образу «естественного человека», к его интимным чувствам и переживаниям, вне сфер воздействия официальных норм жизни. Этим определяется и обращение к темам жизни частного человека, близости человека к природе. Утверждается интерес к индивидуальному, неповторимому и характерному. Углубляется тонкий психологический анализ.

Господствующее направление рококо не было однородным. Утратив драматизм и энергию «большого стиля» 17 в., искусство идущего к упадку дворянского общества было хрупким, утонченным, призывающим к наслаждению, к чувственным радостям. Отвернувшись от значительных проблем, оно стало украшением праздной жизни беспечной, изнеженной знати. Однако чуткое к изящному, искусство рококо проникнуто игривостью, насмешливостью и остроумием, в нем находили отражение вольнодумство и легкомыслие, ставшие модой высшего общества 18 в. Живопись рококо более дифференцирована в оттенках настроения, изысканна по колориту.

Типичным явлением 18 в. стали периодические выставки Королевской Академии — «Салоны», устраивающиеся в Лувре, а также выставки Академии св. Луки, развертывавшиеся непосредственно на площадях. Новым, характерным для 18 в. было развитие художественной критики, отражающей борьбу течений в искусстве.

Веря в возможность разумного переустройства общества с помощью просвещения и воспитания нравов в духе «естественного человека» с его исконными добродетелями, просветители придавали большое значение искусству. Критические работы Дидро — «Салоны», «Опыт о живописи», произведения Руссо — «Рассуждения о науках и искусствах» и «Эмиль, или О воспитании» сыграли важную роль в борьбе за реализм. С особой остротой разоблачал фривольность искусства рококо Дидро, который выступал в защиту художественных идеалов третьего сословия. Анализируя произведения современного искусства, он давал их оценку с точки зрения реалистической цельности и демократической направленности. Наряду с требованием правды, содержательности и поучительности он выдвигал перед художниками проблему действия, энергии, общественной активности искусства.

По мере нарастания революционного подъема просветительская критика переходит от утверждения буржуазно-мещанской частнобытовой добродетели к понятию добродетели общественной, революционно-героической, республиканской.

Архитектура

Рококо. С угасанием «великого века» монументальный архитектурный стиль второй половины 17 в. сменяется новым художественным направлением — красочно-нарядным, изысканным рококо. Сложившись в 20-е гг. 18 в., рококо достигает расцвета в 30—40-е гг. В это время строительство из Версаля окончательно переносится в Париж, который сохранил славу самого богатого и красивого города Европы.

Архитектура утрачивает стремление к грандиозным ансамблям, подражающим Версалю, но беспредельная тяга к роскоши принимает лишь новую форму. На смену усадебному замку 17 в. приходит городской дом — «отель», утопающий в зелени садов, небольшой особняк французской аристократии и разбогатевших ростовщиков. Залитые светом изысканные салоны и будуары отелей становятся феерическим фоном для жизни и быта аристократической верхушки, вырвавшейся после смерти Людовика XIV из-под деспотической опеки королевского двора. В особняках рококо характерное для классицизма единство решения наружного

объема и внутреннего пространства распадается. Намечается отступление от логической ясности и рационального подчинения частей целому. Проявляется тяга к композициям асимметричным, разорванным, лишенным объединяющей оси. В фасаде отеля часто сохраняется представительность и строгость дворца 17 в. Но пропорции становятся легкими, внутренняя планировка изменяется. Принцип парадной анфиладности разрушается. Внутреннее пространство получает свободное расположение. Небольшие по размерам комнаты и залы обособляются и становятся различными по форме. Уделяется внимание не только роскоши отделки, но и удобствам. По контрасту со строгим внешним обликом интерьеры отелей рококо поражают безудержной роскошью, ювелирной тонкостью отделки. Излюбленная овальная форма залов своими криволинейными очертаниями уничтожает конкретную определенность стены, а система декораций лишает их материальности. Светлый камень, нежно-розовые, голубые и белые шпалеры, изящные резные панели усиливают впечатление легкости и жизнерадостности.

Типичным образцом интерьера рококо является интерьер отеля Субиз Жермена Боффрана (1667—1754) (илл. 196). Его овальный зал отмечен легкой грацией форм, непринужденным изяществом. В создании целостного пространства большую роль играет овальная форма плана. Его плавная динамика находит развитие в мягком закругленном переходе от стены к плафону, аркам окон, в формах зеркал, дверей, декоративных рам, волнообразных контурах живописных панно, в изысканной игре криволинейного асимметричного орнамента, образующего тонкое кружево декора плафона и стен.

Стены, обшитые легкими панелями, членятся на три части; нижняя прямоугольная форма панели образует устойчивое основание, на котором поставлена нарядная полуциркульная арка, она завершается живописным панно с изображением «Амура и Психеи». Границы между стеной и плафоном скрываются причудливым плетением растительного орнамента, радиальные полосы которого тянутся к центру плафона. Хрупкие, изящные лепные «рокайли» (формы плоских раковин) сплетаются с цветочными гирляндами и стеблями, с лентообразными обрамлениями. Вся композиция декора пронизана легким, капризным ритмом. Заключенные в причудливые рамы, зеркала и картины вплетаются в архитектурное убранство. Расположенные одно против другого, зеркала дают множество отражений, обманчиво расширяющих пространство интимного салона. В интерьере рококо архитектурный образ словно переносит человека в мир мечты и иллюзий.

Неотъемлемой частью интерьера была мебель: резные нарядные столики-консоли на двух ножках, инкрустированные комодики и секретеры, удобные мягкие кресла и диваны с узорной обивкой, с гибкими причудливыми очертаниями спинок и ножек. С модными китайскими ширмами сочетались восточные безделушки и хрустальные люстры, бра, настольные жирондоли в виде вьющихся веток, хрупкие фарфоровые статуэтки, гобелены, изящные мелочи — драгоценные игрушки из серебра, черепахи, перламутра, эмали, янтаря и т. д. Заплетающий их формы, струящийся орнамент с его сложным ритмом связывает все эти предметы в единый ансамбль с интерьером. Потребность в роскоши породила во Франции в 18 в. множество мастеров, наделенных воображением, тонким вкусом и остроумием: столяров, резчиков, литейщиков, ювелиров, ткачей и т. д., которые передавали секреты своего мастерства из поколения в поколение.

Классицизм. К середине 1750-х гг. стиль рококо подвергается резкой критике за изощренность и усложненность композиции живописных и декоративных элементов. Воздействие рационалистических просветительских идей раньше всего сказывается в архитектуре. Внимание архитекторов

привлекает строгость античной, главным образом греческой архитектуры ясностью планов, конструктивностью и благородством пропорций. Возрастающему интересу к древности способствуют раскопки в Геркулануме, открытом в 1755 г. Помпеи с богатейшими художественными памятниками, изучение античной архитектуры на юге Италии.

Первые шаги архитектуры в новом направлении еще неуверенны и компромиссны. Академия пытается возглавить зарождающееся движение. Классицизм становится модным при дворе.

Габриэль. К переходной поре относится творчество Жака-Анжа Габриэля (1699—1782). Переосмысливая традиции архитектуры 17 в. в соответствии с завоеваниями 18 в., Габриэль приближает ее к человеку, делает более интимной; он уделяет внимание тонким декоративным деталям, используя античный ордер и орнаментику. В то же время деятельность Габриэля тесно связана с расширяющимся градостроительством, с разрешением новых задач ансамбля, средоточием которых становится Париж.

Развитие капиталистических отношений ставит задачи перестройки стихийно возникших, хаотических средневековых городов, устройства новых кварталов и площадей, рынков, торговых и общественных зданий. Преддверие резиденции короля — площадь превращается теперь в средоточие городской жизни, в узел основных магистралей.

В середине 18 в. Габриэль планирует в Париже площадь Согласия (илл. 195), способствующую формированию центрального ансамбля. Это первый пример открытой площади с обширным свободным пространством, характерной для нового времени. Создавая ее, Габриэль воздействует не архитектурными элементами, а пафосом организованного пространства городского пейзажа с динамичными перспективами уличных магистралей. Прямоугольная площадь Согласия разбита на пустыре на берегу Сены между массивом зеленых садов Тюильри и Елисейскими полями. К площади ведут три луча аллей, связывающих ее с городом. С двух сторон она переходит в массивы зелени, с третьей — в гладь реки и только с одной стороны застроена двумя административными зданиями. Их архитектура находится в соответствии с общим ансамблем: развернутые по горизонтали фасады решены в виде двух колоннад коринфского ордера. Оба здания превращены в крылья проходящей между ними и доминирующей над ними Королевской улицы, замкнутой впоследствии компактным портиком церкви Мадлен. Принцип объемнопространственного построения площади Габриэля получил дальнейшее развитие в архитектуре зрелого классицизма.

По-новому решает Габриэль тему загородного дворца. Его Малый Трианон (1762—1768) в Версале — одна из первых построек в стиле классицизма 18 в. (илл. 194). Это не дворец, а, скорее, загородный особняк с классическим портиком, объединяющим два этажа. Строгий по геометрическим формам, квадратный в плане, Малый Трианон одновременно интимен и параден.

Изящные пропорции изысканного в деталях здания, связанного с окружающим парком, ориентируются на «естественного человека». Пространственная композиция Трианона подчеркнута самостоятельным значением каждой стороны его фасада, низкими парапетами, образующими крылья здания, и четырьмя лестницами, сгруппированными попарно. Все это придает черты строгости и монументальности зданию совсем небольшого размера.

В сооружениях 1760—1770-х гг. декоративные элементы изгоняются. Колоннам, антаблементам, фронтонам возвращается их конструктивное значение. На смену регулярному искусственному парку приходит свободно разбитый парк с укромными уголками, с рощами и прудами, с небольшими беседками, называемыми «храмами дружбы».

Суфло. В зодчестве предреволюционных десятилетий преобладают общественные сооружения. В Париже, Бордо, Безансоне строятся театры, рассчитанные на широкий круг зрителей, появляются деловые торговые здания, биржа и др. Крупнейшая постройка этого времени — храм Пантеон в Париже, выстроенный Жаком-Жерменом Суфло (1713—1780). Задуманный как церковь св. Женевьевы, покровительницы Парижа, он представляет собой сооружение большого общественного звучания и в 1791 г. превращен в некрополь великим людям Франции. Крестообразное в плане здание увенчано грандиозным куполом с фонарем на барабане, окруженным колоннами. Главный фасад подчеркнут шестиколонным портиком с фронтоном. Его композиция построена на четком разграничении частей, на постепенном облегчении масс от тяжелого портика к легкому, яйцевидному куполу, что порождает впечатление спокойного величия. Суфло вводит в интерьер с четкими линиями и правильными объемами коринфские колонны, создавая этим эффектную перспективу. Пантеон воспринимается как памятник просвещению, светлому разуму, гражданственности.

Живопись

В том же направлении, что и архитектура, эволюционирует французская живопись: с начала 18 в. традиция парадного академического стиля постепенно утрачивает свое значение. Живопись рококо, тесно связанная с интерьером «отеля», получает развитие в декоративных и станковых камерных формах. В росписях плафонов, стен, наддверных панно (дессю-де порт), в гобеленах преобладают мифологические и «галантные» темы, рисующие интимный быт аристократии. В декоративной живописи образ человека утрачивает самостоятельное значение, фигура превращается в деталь орнаментального убранства интерьера. Тонкая культура цвета, умение строить композицию слитными декоративными пятнами, достижение общей легкости, подчеркнутой светлой палитрой, присущи художникам рококо, которые предпочитают блеклые, серебристо-голубоватые, золотистые и розовые оттенки. В станковой живописи утверждается галантный и пасторальный жанр (пастушеские сцены), идеализированный портрет, изображающий модель в образе мифологического героя.

Одновременно с развитием живописи рококо усиливается роль реалистического направления; достигают расцвета портрет, натюрморт, бытовой жанр. В связи с этим проявляется интерес к голландской и фламандской реалистической живописи, к венецианцам.

Ватто. Начало 18 в. отмечено творчеством Антуана Ватто (1684—1721) — создателя галантного жанра, интимной живописи настроения, певца тонких душевных движений и чувств. Творчество Ватто, сложное и противоречивое, расцветает в годы перелома, на перепутье двух дорог, по которым следовало затем французское искусство 18 в. Лучшие его произведения знаменовали завоевания реалистической живописи, однако искусство Ватто оставалось в стороне от оппозиционных аристократии кругов. От искусства Ватто, утвердившего роль современного ему сюжета в искусстве, тянутся нити не только к реализму Шардена, но и к бездумной гедонистической живописи рококо — к Буше. Искусство Ватто часто принимает романтическую окраску, в нем звучат то скептические, то меланхолические интонации.

В картинах и в многочисленных, полных неповторимой прелести рисунках Ватто проходит широкий круг характерных типов, наблюденных в жизни. Это пестрое бродячее население Франции, босые крестьяне, ремесленники, странствующие музыканты, солдаты, нищие, актеры и как контраст им — светские дамы и кавалеры, чернокожие слуги. В пестрой толпе Ватто находит неистощимый материал для тонких психологических

эскизов. Его влечет неуловимая изменчивость облика героя и мимолетно схваченные, сменяющиеся ситуации, область неопределенных и меланхолических чувств.

Ватто родился в Валансьене, городке на границе Фландрии, в семье кровельщика. Восемнадцати лет он отправился в Париж, где прошел тяжелую школу жизни. Болезненный, замкнутый, склонный к меланхолии, Ватто постоянно был неудовлетворен своими работами.

Он начал творческий путь с изображения небольших жанровых сцен, навеянных жизнью разоренного войной Валансьена. Развивая жанровую линию Калло и Луи Ленена, он проявил свое понимание темы в картинах «Тягости войны» (ок. 1716, Ленинград, Эрмитаж), «Бивуак» (ок. 1710, Москва, ГМИИ), написанных с убедительностью правдивого рассказа, изящного и поэтичного. В «Савояре» (ок. 1709, Ленинград, Эрмитаж) лирическая трактовка образа странствующего деревенского подростка оттенена чертами простодушного юмора. Эмоционально трактованный осенний пейзаж с холодным голубым небом, желтеющим лугом и уходящими вдаль остроконечными крышами маленького города соответствует настроению грустного одиночества подростка. В дальнейшем пейзаж будет постоянной эмоциональной средой героев Ватто.

Творческая зрелость Ватто наступает в 1710—1717 гг. К. Жилло, учитель Ватто, пробуждает в нем интерес к театральным темам. Театр для Ватто был не меньшей школой, чем живопись Рубенса, которую он изучал в Люксембургской галерее, куда доступ ему был открыт К. Одраном, вторым его учителем. Человеческие страсти, типические характеры в театре более обнажены и очищены от случайного. Ватто раскрывает тему сопоставлением характеров и чувств. Он любит изображать парады и выходы актеров к публике, подчас превращая свои картины в своеобразные групповые портреты. В масках итальянской комедии (Пьеро, Арлекин и др.) Ватто дает яркие портретные образы («Актеры итальянской комедии», ок. 1712, Ленинград, Эрмитаж). В картине «Любовь в итальянском театре» (ок. 1717) актеры не объединены действием, но свободная группировка персонажей, исполняющих ночную серенаду, неравномерное освещение фигур факелом, темпераментность игры дают почувствовать своеобразие их импровизации. Светская сдержанность и изящество, медленный ритм движений отличают актеров французского театра в картине «Любовь во французском театре» (ок. 1717—1718, Берлин, Музей).

С театральными сценами соприкасаются самые поэтические произведения Ватто —«Галантные празднества», темы которых могли быть навеяны романами того времени, а также живыми наблюдениями. Посещая дом мецената Кроза, Ватто видел театральные постановки на лоне природы, в парке, наблюдал модные в то время в Париже галантные празднества — развлечения вельмож: концерты, пантомимы, танцы, маскарады. «Галантные празднества» Ватто проникнуты противоречивыми настроениями, в них звучат то нежные, то лукаво-иронические, то печальные интонации, то поэтическая мечта о недосягаемом прекрасном.

В картине «Общество в парке» (Париж, Лувр) нарядные девушки и юноши мирно беседуют, точно зачарованные поэтической красотой природы, созвучной их настроению. В пейзаже царит задумчивая тишина. Персонажам Ватто не свойственны бурные проявления чувств. Его герои движутся в замедленном темпе, по едва заметным полуулыбкам, взглядам, движениям можно догадываться об их переживаниях. Ватто подмечает присущую им внутреннюю грацию и деликатность, изображая тихие беседы, объяснения, прогулки, танцы. Смена тонких оттенков чувств, едва заметных намеков — средства раскрытия сюжета.

Часто художник превращается в стороннего иронического наблюдателя. Любуясь живописностью раскрывающегося перед ним зрелища,

он подмечает пустую суетность и тщеславие светской жизни («Общество в парке», ок. 1719, Дрезден, Картинная галерея).

Все, что невозможно выразить языком жеста и взгляда, раскрывается средствами колорита, трепетного, зыбкого, легким вибрирующим движением кисти. Ватто писал светлыми нежными полупрозрачными красками, достигая созвучия блеклых розовых, голубых, золотистых, зеленоватых оттенков и тончайших переливов, усиливал глубину тонов отдельными энергичными красочными ударами черных и сине-черных пятен. Цвета то рождаются один из другого, то контрастируют.

Знаменитое «Паломничество на остров Киферу» (1717, Париж, Лувр) (илл. 197) завершает искания предшествующих лет. На фоне пронизанного светом романтического пейзажа с прозрачными кронами деревьев следуют одна за другой изящные пары; их легкие, грациозные движения образуют волнообразную линию, уводящую взор от переднего плана вглубь — в туманную даль, из которой вырисовываются неясные очертания воображаемого острова счастья. Художник запечатлел тончайшую игру изменчивых чувств, начиная с нерешительного зарождения взаимной симпатии. Композиция пронизана трепетным ритмом, в колорите доминируют золотистые оттенки, мягко объединяющие яркие пятна. Зритель улавливает настроение безотчетной тоски и томления, ощущение несбыточности романтической мечты.

Часто обращается Ватто к образу одинокого героя, то сочувствуя ему, то иронизируя над ним. Таков «Жиль» (1720, Париж, Лувр) — одинокий, печальный мечтатель и неудачник, в котором художник раскрывает глубокие человеческие чувства.

Последнее крупное произведение Ватто «Вывеска Жерсена» (ок. 1721, Берлин) (илл. 198), исполненное для антикварной лавки его друга, где оно оставалось всего несколько дней. Это интерьер лавки, в которой покупатели — светские дамы и кавалеры — рассматривают картины, приказчики упаковывают покупки. Психологической тонкостью, иронической заостренностью отличаются характеристики покупателей и слуг. Художник проследил различные отношения к искусству присутствующих лиц, завершив вереницу характеров образом прекрасной дамы, самозабвенно созерцающей шедевр. Композиция отличается пластическим богатством движений, ритмическим чередованием мизансцен и пространственных пауз. Колорит построен на сияющих жемчужных тонах, переливающихся во множестве черных, коричневых, серых и белых оттенков. «Вывеска Жерсена» — не только своеобразная хроника Парижа 18 в., она раскрывает неиссякаемую любовь художника к искусству, к красоте, которую он умел подметить в повседневной жизни.

Буше. В 20—30-е гг. 18 в. складывается стиль рококо, достигающий расцвета в 40-е гг. Ярким представителем его был Франсуа Буше (1703—1770), декоратор, создатель искусства бездумно праздничного, основанного не столько на наблюдении жизни, сколько на импровизации, уводящей в мир любовных похождений. Первый художник короля, любимец аристократии, директор Академии, Буше оформлял книги, исполнял декоративные панно для интерьеров, картоны для шпалер, возглавлял ткацкие мануфактуры, создавал декорации и костюмы для Парижской оперы и т. д. Буше обращается к мифологии, аллегории и пасторали, в которых подчас проявляются черты сентиментальности и слащавости. Кокетливые Венера и нимфы, беспечно-шаловливые амуры, пасторальные персонажи, предающиеся утехам любви,— герои его картин. Художник запечатлевает их нежно-розовые тела, пикантные лица, грациозные движения, часто впадая в манерность. Он строит композиции на сложном переплетении вьющихся линий и фигур, блестяще владеет ракурсами, эффектно использует драпировки, гирлянды, цветы, клубящиеся облака,

окружая ими героев. Не лишенный наблюдательности, о чем говорят его рисунки и жанровые картины, Буше не стремится к правдивости образов, в его трактовке чувственно-идеализированных и однообразных.

Ко времени расцвета творчества Буше относится картина «Рождение Венеры», композиция, проникнутая волнообразным ритмом; в ней царят жизнерадостность и безмятежность. «Пастушеская сцена» (Ленинград, Эрмитаж) дает представление о пасторалях Буше, занимательных и игривых, исполненных иронии. Лирические черты дарования Буше проявляются в его пейзажах с мотивом сельской природы, с интимными уголками у полуразрушенных мельниц и хижин.

Со второй половины 50-х гг. 18 в. творчество Буше становится холодным, живопись жесткой, в композициях появляется ложный пафос. Упадок творчества Буше отражает деградацию стиля рококо, вызванную общим упадком аристократической культуры.

Шарден. Реалистическое направление, развивающееся параллельно с искусством рококо, в основном выражало идеалы третьего сословия и было различно в проявлениях. Величайший реалист 18 в. Жан-Батист-Симеон Шарден (1699—1779) своим происхождением, образом жизни и искусством был связан с ремесленной средой, с патриархальным бытом и традициями цехового строя. В скромных жилищах ремесленников художник находил темы для бытовых картин, натюрмортов и портретов. Шарден не получил академического образования. Работа с натуры была основой его творчества. Он ощущал поэзию и теплоту чувств в мелочах домашнего обихода. В «низких» с точки зрения Академии художеств жанрах Шарден достиг такого совершенства, что был принят в ее члены.

Центральная тема Шардена — натюрморт. Вдохновляясь голландцами, Шарден обретает в этом жанре полную творческую самостоятельность, достигает той значительности и содержательности, которых не знали его предшественники. Натюрморт Шардена — это мир домашних, обжитых человеком вещей, ставших частью его интимной сферы мыслей и чувств. Мертвая натура превращается под его кистью в живую одухотворенную материю, сотканную из тончайших красочных оттенков и рефлексов. Своей живописью художник открыл красоту обыденного. В ранних натюрмортах Шарден увлекается декоративными эффектами («Скат», 1728, Париж, Лувр). В пору зрелости он достигает классической ясности композиции; скупо отбирает предметы, стремится в каждом выявить существенное — его структуру, форму, материальную характерность («Натюрморт с зайцем», до 1741 г., Стокгольм, Музей) (илл. 199). На его полотнах появляются корзинки, крынки, чаны, кувшины, бутылки, овощи, фрукты, битая дичь. Чаще всего композиции натюрмортов Шардена, развернутые по горизонтали,—что позволяет расположить предметы параллельно плоскости картины,— непринужденно свободны, но в них чувствуется строгая внутренняя закономерность, построенность. Массы и цветовые пятна уравновешены, ритмично упорядочены. Мир окружающих человека предметов полон гармонии и торжественности. В добротности простых, бывших в употреблении вещей проступает культ домашнего очага («Медный бак», ок. 1733, Париж, Лувр). Через систему световых рефлексов предметы связываются друг с другом и окружающей средой в живописное единство. Написанные мелкими мазками то плотными, то жидкими красками различной светосилы, вещи кажутся окруженными воздушной средой, пронизанными светом. Шарден, часто не смешивая краски на палитре, накладывал их раздельными мазками на холст. Он учитывал их воздействие друг на друга при рассмотрении с некоторого расстояния.

40-е гг.— время расцвета жанровой живописи Шардена. Тонко ощущая поэзию домашнего очага с его тихими радостями, повседневными заботами и мирным трудом, художник воссоздает весь строй жизни третье-

его сословия. Здесь царят здоровые нравственные устои. В понимании морали и семьи Шарден сближается с Руссо, противопоставляющим испорченным нравам аристократического общества чистоту и непосредственность чувств, сохранившихся в среде простолюдинов. В уютных интерьерах изображает художник матерей, исполненных забот о детях и хозяйстве, усердных служанок, сосредоточенно-тихих детей, готовящих уроки, собирающихся в школу, играющих («Карточный домик», 1735, Флоренция, Уффици). Образы Шардена раскрываются в привычных позах, в сосредоточенных лицах, взглядах, в окружающей их тишине, порядке. В повседневной жизни простых людей он обретает гармонию («Молитва перед обедом», 1744, «Прачка», ок. 1737 — обе в Ленинграде, Эрмитаж). Шарден строит свои композиции в неглубоком пространстве, скупо дает выразительные детали, метко характеризующие обитателей. Композиция картины «Прачка» (илл. 200) проста и размеренна в ритме, колористическая гамма — сдержанная, мягкая. Влажный воздух смягчает контуры, связывает формы с окружающей средой. Взор зрителя последовательно переходит от предмета к предмету, от прачки к малышу, пускающему пузыри, к женщине, развешивающей во дворе белье, обнаруживая всюду поэтическую прелесть обыденного.

В 70-х гг. Шарден обращается к портрету, он закладывает основу нового его понимания, раскрывает интимный мир человека, создает тип человека третьего сословия. В «Автопортрете с зеленым козырьком» (1775, Париж, Лувр) художник изображен в своем рабочем костюме, в живо схваченном повороте. Тень от зеленого козырька усиливает сосредоточенность проницательного и решительного взгляда, обращенного к зрителю. Тесное обрамление рождает впечатление уютного интерьера и вместе с тем подчеркивает объем фигуры, ее монументальность. Старческое лицо исполнено строгости, чистоты, сердечности. «Автопортрет» — шедевр пастельной техники, в которой предпочитает работать Шарден к концу жизни.

Латур. Углубление реализма в середине 18 в. выражено в возросшем интересе к портрету. Пробуждающееся чувство личности, рост индивидуализма нашли отражение в раскрытии неповторимых черт характера и внешности. Многие портретисты обращались к технике пастели. Среди них выделялся Морис Кантен де Латур (1704—1788), который в использовании возможности пастели не имел себе равных. Его портрет Дюваля де Л'Эпине (ок. 1745, собрание Ротшильда) был прозван «королем пастели».

Друг энциклопедистов, человек независимого и острого критического ума, Латур не льстил своим моделям. Бесстрастно анализируя портретируемого, он стремился передать его профессию и социальное положение, обнажить внутренний мир. Больше всего художника интересует живая мимика, отражающая движение человеческих страстей и мыслей. Лучшее в наследии Латура — его «подготовки», исполненные в технике карандаша, сангины или пастели, динамичным нервным штрихом и световыми контрастами, подчеркивающими изменчивость выражений лиц.

Латур вводит близкую точку зрения, усиливающую возможность общения с портретируемым; он акцентирует взгляд, ловит его мимолетные оттенки. Герои Латура внутренне активные натуры с напряженной интеллектуальной жизнью. Их характеры раскрываются в задорных, возбужденных от разговора лицах, в улыбках насмешливых, скептически-философских. Таков Вольтер с ироническим взглядом, нервным подвижным ртом, многочисленные автопортреты Латура (илл. 201). Один из наиболее острых «Автопортрет в берете» (ок. 1741, Сен Кантен, Музей Латура).

Среди законченных пастелей выделяется портрет аббата Юбера (Женева, Музей) с динамичной жанрово-трактованной композицией, раскрывающей характер человека деятельного, вольнодумного, чувственного. В парадном

портрете в рост мадам Помпадур (1755, Париж, Лувр) образ решен в соответствии с идеалами Просвещения. Всесильная фаворитка представлена среди томов Энциклопедии и произведений искусства. Персонажи Латура далеки от патриархальной атмосферы, в которой жили скромные герои Шардена, им не свойственна душевная цельность и теплота его образов, но их отличает живость проницательной мысли, чаще всего это люди светских салонов Парижа, представители культуры Просвещения.

Грёз. Третьему сословию, его семейным добродетелям посвятил свое искусство Жан-Батист Грёз (1725—1805). Созерцательность Шардена уступает место в его творчестве сентиментальному мелодраматизму, заостренной морализации. В центре внимания художника «чувствительный человек», навеянный идеями Руссо и модной тогда «слезливой комедии». В стремлении к проповеди благородных чувств и высоких моральных поступков простолюдинов, в желании пробудить в зрителе гнев против зла и внушить симпатии к добру Грёз впадает в риторику, прибегает к нарочитости, театральности, часто используя для этого приемы академической композиции. Характерные черты творчества Грёза проявляются в многофигурных жанровых композициях: «Деревенская невеста» (Париж, Лувр), «Паралитик» (1763, Ленинград, Эрмитаж). В последней — преувеличения в выражениях чувств, слащавая мимика, нарочитая трогательность поз, эффектные, но искусственные мизансцены лишают произведение убедительности и подлинной художественности. Примитивное понимание воспитательной роли искусства привело Грёза к чертам наивности, условности. Но публицистические тенденции его творчества были прямым откликом на требования времени. Сильные стороны творчества Грёза проявились в рисунках и великолепных по живописи портретах. Образ гравера Вилля (1763, Париж, музей Жакемар Андре) исполнен той энергии и самосознания, в которых предугадываются черты человека революционных лет. Завоевания в области портрета получат свое дальнейшее развитие в творчестве Давида, жанр Грёза найдет поклонников в 19 в. лишь среди певцов мещанского быта.

Фрагонар. Крупнейшим живописцем второй половины 18 в. был Оноре Фрагонар (1732—1806). Ученик Буше и Шардена, он сочетал декоративное изящество исполнения с поэтическим восприятием мира, с наблюдательностью реалиста. Жизнеутверждающий гедонизм его искусства преображен живым насмешливым умом.

Связь с рококо проявляется в картинах Фрагонара «Качели» (1767, Лондон, собрание Уоллес), «Поцелуй украдкой» (1780-е гг., Ленинград, Эрмитаж) (илл. 203). Художник стремится передать интенсивную красочность реального мира, любит теплую золотистую гамму, игру света. С годами манера его письма становится динамичной и более выразительной. Фрагонар обращается к темам из народной жизни («Прачки», Амьен). Его привлекает природа, как царство жизни и движения, радостного бытия, поражающая своим величием («Большие кипарисы в садах виллы д'Эсте». Рисунок, 1760, Вена, Альбертина). Он мастер мимолетного наброска с натуры и эскиза по воображению.

В портретах Фрагонар стремится запечатлеть душевную взволнованность, страстность переживаний, которые неизбежно должны перейти в действие, вывести за пределы обыденности, из интимной сферы жизни. Художник смело разрушает каноны аристократического портрета 18 в. В «Портрете Дидро» (Париж, частное собрание) он запечатлевает философа в мгновение внутреннего озарения, оторвавшегося от чтения, с обращенным вдаль взглядом. За пределы портретного жанра выходит образ «Вдохновение» (1769, Париж, Лувр), подчиненный одной страсти — патетическому взлету мысли, мечты. В интимно-лирических портретах Фрагонара наметились тенденции, ставшие характерными для романтизма 19 в.

Скульптура

С начала века скульптура в значительной мере развивается в зависимости от принципов декоративного интерьера рококо. Так же как и в живописи, в ней совершается переход к светской непринужденности и утонченной грации, к интимной психологической трактовке образа. Но с середины 18 в. рождается стремление к простоте, строгости и лаконизму. Поворот к реализму сопровождается поисками героических образов, обращением к античности; однако французские скульпторы не склонны канонизировать ее, они стремятся, по словам Фальконе, «совлечь маску, увидеть и познать природу и выразить прекрасное независимо от какой бы то ни было моды».

Фальконе. Высокие достижения французской монументальной пластики 18 в. принадлежат в первую очередь Этьену-Морису Фальконе (1716—1791) — другу Дидро, вольнодумцу-демократу, кипучая деятельность которого отмечена печатью неутомимых исканий, стремлением философски осмыслить художественный труд. Мастер лирико-идиллического жанра во Франции, он прославил себя созданием бронзовой статуи Петра I в Петербурге — знаменитым «Медным всадником» (1766—1782). Общественный подъем, который переживала Россия в это время, критика абсолютизма великими русскими просветителями, их мечты о коренном изменении общественного уклада и жизни русского народа вдохновили Фальконе. Образ Петра трактуется им в самом широком плане как воплощение смелого дерзания человеческой мысли и действия, как волевой порыв в светлое будущее. Петр Великий представлен верхом на вздыбленном коне, внезапно остановившимся у края обрыва крутой скалы. В направляющем жесте его протянутой руки — выражение устремленности вперед и всепокоряющей воли; гордо вскинута голова, лицо озарено светом высокой мысли. Монументальная сила сочетается здесь с естественностью и свободой, стремительное движение — с состоянием покоя. Силуэт могучего всадника, покоряющего стихию, господствует над площадью и вместе с тем включается в панораму города, устремляясь в бесконечные просторы. Пластическое богатство образа раскрывается по мере обозрения с различных точек зрения.

В «Медном всаднике» Фальконе создал образ идеальной личности, созидателя и законодателя своей страны, о котором мечтали просветители 18 в.

Гудон. Непосредственно с революционной эпохой связано творчество Жана-Антуана Гудона (1741—1828). Многогранность характеристик, углубленный психологизм, суровая правда и вера в человека отличают созданные им скульптурные портреты. Точно воспроизводя внешний облик модели, улавливая изменчивость настроений, скульптор не забывал о сохранении устойчивой целостности образа. Герои Гудона действеннны, целеустремленны, живут напряженной жизнью. Хмурый, с лихорадочным взглядом предстает Руссо; точно прислушивается, готовый вступить в беседу Дидро; трибун 1789 г. Мирабо, с надменным взглядом, словно парит над толпой, к которой обращается с речью; мужественный борец за независимость североамериканских колоний Англии Вашингтон — весь воплощение самодисциплины и самоотречения. Дыханием великой эпохи овеян поэтически-приподнятый образ композитора Глюка (1775, Веймар). Полон непосредственности и женского обаяния образ жены художника (ок. 1787, Париж, Лувр) — редкий пример пластически законченной трактовки смеха.

Шедевр Гудона — мраморная статуя восьмидесятичетырехлетнего Вольтера (1781, Ленинград, Эрмитаж) (илл. 202). Философ изображен сидящим в кресле, чуть подавшись вперед. Пирамидальное построение композиции придает ей монументальную уравновешенность. Подобие античной тоги с широкими складками драпирует его немощное тело и вносит

оттенок гражданственной героизации в трактовку образа. Издали Вольтер кажется погруженным в глубокое раздумье. В чертах лица следы усталости, старческой хрупкости. При приближении к нему образ философа-мудреца резко меняется — Вольтер полон напряженной экспрессии. За складками одежды, в нервных руках, впившихся в кресло, чувствуется порывистое движение. Лицо полно внутреннего огня и полемического задора, озарено иронической улыбкой. Поражает сила острого взгляда, его проницательность. Образ Вольтера, гиганта человеческой мысли, вырастает до обобщения эпохи.

Накануне революции в искусство классицизма входят новые образы. В них усиливается монументальная и героическая патетика. В произведениях исторического жанра все чаще обозначаются параллели между событиями античной истории и современности.

ИСКУССТВО ИТАЛИИ

В 18 в. завершается классический период развития итальянского искусства. Профессиональный уровень мастерства художников был все еще очень высоким, их приглашали правители различных европейских стран. Однако творческие искания даже самых видных мастеров были, по существу, ограниченными, и большинство из них не выходило за рамки барочного искусства. Отсутствие материальных средств и крупных заказов сужало возможности работы на родине.

Разрозненные войнами, истощенные экономически, итальянские государства большей частью находились под ярмом различных иноземных завоевателей. Лишь Папская область с Римом и Венецианская республика сохранили государственную независимость, а их искусство сыграло значительную роль в художественной жизни Европы 18 в.

Архитектура

В римской архитектуре получают дальнейшее развитие принципы живописной пространственной композиции, найденной барочными зодчими предшествующего периода. Примененные впервые в городском ансамбле, они находят наиболее яркое воплощение в Испанской лестнице (1721—1726) (илл. 204), объединяющей площадь Испании с расположенной на верху холма церковью Санта Тринита деи Монти.

В Риме завершается строительство ряда больших христианских базилик, получивших новые фасады в духе пышной барочной архитектуры, таких, как Сан Джованни ин Латерано (1736) и Санта Мария Маджоре (1734—1750). Среди декоративных сооружений, возведенных в это время, выделяется сложностью и эффектностью перегруженной композиции фонтан Треви (1732—1762).

Живопись

В связи с проведенными раскопками засыпанных при извержении Везувия в 1 в. античных городов Помпей и Геркуланума вновь нарастает интерес к античной культуре. Рим становится одним из центров не только итальянской, но и европейской художественной жизни. Поездка в Рим — «Римская премия» стала наградой многих европейских Академий художеств. В Риме создавал свои труды по античной культуре И. Винкельман. Его «История искусства древности» (1764) давала возможность познакомиться с характером развития греческого искусства и оказала большое воздействие на формирование классицизма 18 в.

В Риме работали французы, немцы, датчане, приезжали совершенствовать свое мастерство русские художники. И хотя сами римские живописцы

в большинстве не поднялись выше среднего уровня и не создали выдающихся произведений в художественной практике, их пропаганда античности имела глубокий отклик в европейском искусстве не только 18, но и 19 в.

Особое место в итальянском искусстве 18 в. заняла венецианская школа живописи, выдвинувшая ряд крупнейших художников, которые продолжили традиции высокого мастерства декораторов барокко и отчасти Возрождения.

Тьеполо. Блестящим декоратором, живописцем и графиком был Джованни Баттиста Тьеполо (1696—1770), который работал не только в Италии, но и в Германии, Испании; его произведения украшали также дворцы русских вельмож.

Тьеполо принадлежит большое число станковых картин, алтарных образов, росписей монументально-декоративных ансамблей, к числу наиболее эффектных относятся росписи дворца в Вюрцбурге (1751—1753) на сюжеты из истории средних веков — и деяний Фридриха Барбароссы.

С необычайной легкостью и виртуозным мастерством исполнял Тьеполо грандиозные композиции, украшающие плафоны церквей и дворцов. В сложнейших и разнообразных ракурсах изображал он фигуры летящих ангелов или парящих в облаках античных богов и героев. В отличие от барочных декораторов 17 в. Тьеполо дает более разреженные композиции, разделяя потоки людей своего рода паузами — заполненными воздушным пространством, сообщая им особую легкость. Светлая холодная палитра давала ему возможность добиться впечатления дневного света и воздушности. Сложнейшие перспективные построения Тьеполо поражают и в наши дни иллюзионистическими эффектами. Кажется, что реальные плоскости отступают перед его кистью, пространство расступается, открывая сверкающие нарядными красками картины жизни или сказочные видения.

В венецианском палаццо Лабиа находятся его фрески «Пир Антония и Клеопатры» (илл. 205) и «Встреча Антония и Клеопатры», превращающие зал в подобие красочного театрального зрелища. (Один из авторских вариантов этих композиций хранится ныне в подмосковном музее Архангельское.) Реальная архитектура сочетается здесь с иллюзорно написанной, реальное пространство, кажется, находит продолжение в сценах встречи и пира героев. Ликующая гармония светлых красок подчеркивается введением насыщенных алых, оранжевых, иссиня-черных тонов. Этот же прием контраста легких нежных оттенков с густыми темными применяет художник в станковых картинах. Красно-оранжевый плащ выделяет фигуру морской богини в картине «Триумф Амфитриты» (Дрезден, Картинная галерея), он сверкает на фоне зелени волн и ясного голубого неба, в котором летают амуры. Устремления к передаче пространства, яркого света сродни тем общим научным исканиям, которые характеризуют эпоху. Величественность и спокойная уверенность образов прекрасных людей, героев полотен Тьеполо, сближают их с произведениями его блестящего предшественника — Веронезе. Тьеполо не только сумел блестяще развить принципы декоративной живописи Возрождения, но и дал им новое претворение. Подобно мастерам Возрождения, он черпал вдохновение в образах живой действительности.

Связь художника с реальной жизнью и ее наблюдениями проявляется и в созданных им портретах, запечатлевших черты людей того времени, и в многочисленных рисунках и офортах, исполненных в острой живописной манере.

Гварди. В обращении к реальному миру, к неповторимо прекрасной природе Венеции и ее нарядной архитектуре заложена основа успеха художников-пейзажистов, среди которых выделяется высоким мастерством исполнения и тонким колоризмом Франческо Гварди (1712—1793).

Он не покидал родной город и не переставал восхищаться им в течение всей жизни. В различные времена дня и года писал он словно тающие в воздушной дымке каналы и лагуны Венеции, скользящие по ним гондолы, шумные площади и укромные дворики, одухотворяя эти пейзажи глубоким личным чувством (илл. 206).

Богатейшие оттенки красочной гаммы способствуют передаче воздуха и простора, предвосхищая живописные достижения последующего времени.

ИСКУССТВО АНГЛИИ

Благодаря своеобразию географического положения, политического и экономического развития Англия занимала несколько обособленное место среди европейских стран, хотя и находилась в постоянном взаимодействии с ними. В пору формирования капиталистических отношений Англия опережает многие страны европейского континента политической зрелостью. На 18 в. приходится расцвет национального английского искусства, связанный с общим подъемом английской культуры, особенности которой определялись результатами буржуазной революции 1640—1660 гг.

В предшествующие периоды английское искусство не переживало таких длительных и мощных периодов расцвета, как итальянское в эпоху Возрождения или передовые национальные школы Европы 17 в. И все же английская культура дала миру такого гения, как Шекспир, таких философов, как Томас Мор или Френсис Бэкон. В изобразительном искусстве Англии ведущая роль долгое время принадлежала иностранцам: в 16 в.— Гансу Гольбейну Младшему, а в 17 в.— Ван Дейку. Гораздо значительнее были достижения в области архитектуры, которую представляли такие выдающиеся мастера, как Иниго Джонс в первой половине 17 в. (его крупнейшая постройка — Банкетинг-хаус в Лондоне) и Кристофер Рен — во второй половине 17 в. (автор собора св. Павла в Лондоне).

В 18 в. английская школа живописи выдвигает плеяду талантливейших мастеров и занимает одно из первых мест в Европе.

Победа буржуазной революции способствовала ликвидации остатков феодальной раздробленности и вызвала бурный рост производительных сил. В Англии создаются предпосылки для промышленного переворота конца 18 в. Ограничив власть короля, буржуазия в союзе с земельной аристократией заняла господствующее положение в стране. В соответствии с общим практическим характером ее деятельности приобрели более трезвый уклон различные формы идеологии. Развитие получили точные науки, материалистическая философия, классическая политическая экономия, движение Просвещения с идеей «естественного человека».

Самые смелые достижения творческой мысли в послереволюционной Англии проявились в литературе, в произведениях Свифта («Путешествие Гулливера») и Дефо («Робинзон Крузо»). Они нашли воплощение и в творчестве крупнейших английских художников.

Живопись и графика

Хогарт. Основоположником реализма в английской живописи был Уильям Хогарт (1697—1764). Создатель общественной и политической сатиры, он стремился глубоко осмыслить действительность своего времени с типичными для нее явлениями: хищным стяжательством, социальными контрастами, столкновениями буржуазных законов с феодальными предрассудками и привилегиями. Это сближает Хогарта с замечательными деятелями театра и писателями-реалистами, и прежде всего с Фильдингом, который обличал пережитки феодального прошлого и уродства

буржуазного уклада жизни. Свое искусство он обращает к широкому зрителю, что было новым явлением в художественной жизни Англии.

Хогарт родился в Лондоне в семье учителя; профессиональному мастерству учился у гравера, он начал работать в области гравюры и иллюстрации. В это время складывается его метод, основанный на наблюдениях жизни. Его первые живописные произведения в известной мере связаны с графическими. Это серии картин, объединенных сюжетной линией, в живописной форме повествующих о судьбах персонажей различных социальных слоев, иногда навеянных литературой. Таковы «Карьера мота» (1735—1737, Лондон, Музей Стоуна), «Модный брак» (1743—1745, Лондон, Национальная галерея), раскрывающие типичные, неблаговидные и подчас трагические явления действительности того времени. Каждая серия завершается ярко выраженной морализирующей концовкой. Распространенные в гравюрах художника, эти серии имели большой общественный разонанс.

«Карьера мота» (восемь картин) рассказывает о внезапно разбогатевшем юноше, который получил наследство и растратил его в кутежах, а затем попал в дом умалишенных. «Модный брак» — наиболее значительная по глубине замысла серия Хогарта — состоит из шести полотен; это правдивая и поучительная история брака по расчету, своего рода живописный «роман нравов». Отдельные персонажи олицетворяют здесь, по существу, целые социальные группы и их взаимоотношения. Открывает серию картина заключения брака, фактически уподобленного торговой сделке разорившегося графского сынка и дочери богатого торговца. Со скучающим видом отвернулись друг от друга молодые, в то время как их родственники оформляют контракт. Картина «Утро молодых» (илл. 207) продолжает повествование; в ней каждая деталь свидетельствует о бессмысленности существования супружеской четы, о безразличии молодых супругов друг к другу, о кутежах и развале дома, из которого управляющий выносит пачку неоплаченных счетов. Серию завершает трагическая развязка — гибель ее героев. С удивительным мастерством передает Хогарт последовательность хода событий, раскрывает характеры действующих лиц, их взаимоотношения, нравы, привычки. По его картинам можно писать целые рассказы. Каждая из картин — законченное самостоятельное произведение, все вместе они объединены одной идеей и дополняют друг друга. Художник заостряет внимание на узловых моментах повествования, усиливая достоверность изображаемого воссозданием конкретного места действия. Он прибегает к неожиданно резким сопоставлениям и тяготеет к анализу. Остро и насмешливо наблюденные детали позволяют угадывать события, предшествующие и последующие. Гармония мягких розоватых, серебристых, оливковых тонов способствует передаче внешнего благосостояния внутренне опустошенного мира, обреченность которого находит выражение в суматошном ритме линий, пронизывающем композиции.

Внимание Хогарта привлекали и другие стороны жизни: с необычайным пафосом он изобличает «дно» Лондона, ужасы пьянства, приводящего бедноту в состояние полного отупения, к утрате всего человеческого («Улица Пива», «Переулок Джина», гравюры, 1751). В ряде работ он высмеивает ограниченность духовенства, показную сторону религии («Спящий приход», гравюра, 1736). Серия картин «Выборы в парламент» (ок. 1754, Лондон, Музей Стоуна) смело обнажает одну из самых темных сторон в общественной жизни Англии: борьбу партий в «гнилых» местечках и сбор голосов, приобретенных у больных и идиотов; по существу, художник обличает всю продажность буржуазной выборной системы. Высмеивая пороки современного ему английского общества, Хогарт не искажает действительности, не прибегает к приемам гротескного преувеличения, что отличает его работы от карикатуры.

Бытовая живопись Хогарта с ее злободневной тематикой, безжалостной обличительной силой намного опережает свое время, прокладывая пути критическому реализму в искусстве 19 в., а также развитию бытовой и политической карикатуры, и в этом отношении Хогарт был новатором.

Гуманизм и демократизм Хогарта остро проявляются в реалистических портретах, которые он писал на протяжении всей жизни. Непримиримый противник шаблона светских портретов, он обращается обычно к портретированию родных и близких ему людей. Исполненные с проникновенностью и теплотой «Автопортрет» (1745), «Портрет миссис Солтер» (1741—1744), портреты слуг (все — в Лондоне, в галерее Тейт) утверждают образы положительных героев, поднимают значение личности вне зависимости от ее социальных рангов. Самый живой и значительный среди них образ «Девушки с креветками» (1740—1750-е гг., Лондон, Национальная галерея) (илл. 208), как бы выхваченный из потока уличной толпы. В этом свободно и смело написанном этюде проявилось глубокое уважение художника к людям труда. Этюд, фиксирующий неповторимо своеобразные черты, превращается в обобщающий образ. Обаяние молоденькой, бойкой продавщицы, ее искрящаяся улыбка, стремительность движения подчеркнуты свободной динамикой трепетного мазка. Здесь же с наибольшей яркостью сказались новаторские искания Хогарта-колориста: приемы разложения цвета, широкая фактура живописи. Все это сближает «Девушку с креветками» с замечательными произведениями мировой живописи в этом жанре.

Хогарт — один из первых английских теоретиков искусства. В трактате «Анализ красоты» (1753) он выступал поборником реализма, ищущим красоту в многообразных формах действительности, в самой жизни, отстаивал ведущее место бытового жанра в живописи. Его теоретическая и художественная деятельность тесно переплеталась с общественной, с организацией художественных выставок, с преобразованием преподавания на демократических началах в художественной школе. Хогарт стремился использовать искусство как большую общественную силу. Его сатирические циклы получили широкий отклик в европейском искусстве 19 в. Но в Англии у него не было достойных преемников; не получил дальнейшего развития в английской живописи 18 в. и бытовой жанр.

Высшие достижения английского искусства второй половины 18 в. относятся к жанру портрета, имевшему установившиеся традиции, идущие от Гольбейна и национальной портретной миниатюры. В борьбе с отживающими, устаревшими схемами рождались принципы реалистического портрета. И именно в портретной живописи со всей очевидностью проявилась двойственность мировоззрения ее создателей, косвенным образом отразивших компромисс между идеалами практичной развивающейся буржуазии и стареющей консервативной аристократии. Английские портреты в своем большинстве отмечены стремлением художников к созданию полнокровных живых характеров и в то же время использованием старых традиционных схем парадного портрета.

Рейнольдс. Среди многих портретистов Англии особое место принадлежало Джошуа Рейнольдсу (1723—1792). Он был организатором и первым президентом Королевской Академии художеств, основанной в 1768 г. Поставив целью утвердить в искусстве идеал, связанный с национальной действительностью, Рейнольдс сочетал черты светской парадности и характерной для аристократического портрета монументальности с меткостью психологической характеристики. Он создал галерею портретов своих современников, в большинстве случаев представителей высших слоев общества.

Рейнольдс родился в Плимптоне, в семье пастора, учился у портретиста Хэдсона. Поездки в Италию и Францию завершили его художествен-

ное образование, способствуя формированию свободной живописной манеры и гармоничного насыщенного колорита. Сильные стороны его творчества проявились там, где он следовал натуре. Тяготение Рейнольдса к созданию жизненно правдивых и в то же время облагороженных образов обнаружилось в портрете писателя Стерна (1760). Он любит изображать портретируемых за работой, в кругу семьи. Полна естественности Нелли О'Брайен (ок. 1762, Лондон, собрание Уоллес), сидящая в тени деревьев. Яркие лучи солнца, проникая сквозь частую листву, ложатся бликами на ее платье, на маленькую собачку, которую она держит на коленях. Спокойный пристальный взгляд молодой женщины привлекает внимание к ее приветливому нежному лицу.

Одновременно с реалистическими, свободно-непринужденными портретами Рейнольдс исполнял парадные и аллегорические портреты в «большом статуарном стиле» (как его называл сам художник), сочетающие черты рационализма и приподнятости. Портретируемые в нарядных одеждах изображались на фоне колонн, драпировок, декоративных пейзажей. Сложен по композиции портрет актрисы Сары Сиддонс в виде музы трагедии (1784, Сан-Марино, США, Галерея Хантингтон). В величественной позе восседает она на троне, позади которого видны аллегории — Преступление и Возмездие. Портрет превращен в красочное театральное зрелище, острота портретной характеристики в нем сочетается с торжественной приподнятостью. Именно такого типа портреты снискали популярность художнику у многочисленных аристократических и буржуазных заказчиков. Не успевая исполнять заказы собственноручно, Рейнольдс был вынужден прибегать к помощи учеников, что снижало качество его работ. Однако в лучших парадных портретах многочисленные аксессуары не заслоняют характера портретируемых, представленных в состоянии душевного подъема, вдохновения. Таковы портреты офицеров на полях сражений. В них трактовка образов способствует выявлению героических черт. Овеян романтикой морских боев и странствий образ старого адмирала лорда Хитфилда (1787—1788, Лондон, Национальная галерея) (илл. 209). Он стоит около орудий. Плотная крепкая фигура, острохарактерное, энергичное, обветренное лицо с маленькими проницательными серыми глазами, пристально глядящими из-под мохнатых бровей, жест руки, сжимающей ключ от Гибралтарской крепости,— все это выражает собранность и упорство, готовность к действию. Контраст красных тонов мундира и темно-зеленоватых и сероватых, преобладающих в предгрозовом пейзаже, точка зрения снизу подчеркивают монументальность и напряженность образа. Энергичная плотная живопись и решительная пластическая моделировка усиливают его выразительность.

Занимая до самой смерти пост президента Академии художеств, Рейнольдс исполнял исторические и мифологические композиции, много сил отдавал педагогической и общественной деятельности. Как теоретик искусства он призывал изучать художественное наследие прошлого, в частности искусство античности и Возрождения. Придерживаясь взглядов, близких классицизму, он в то же время подчеркивал особое значение воображения и чувства, предвосхищая этим эстетику романтизма.

Гейнсборо. Мир чувств, настроений, тонкий лиризм и поэтичность характерны для творчества младшего современника Рейнольдса, крупнейшего английского живописца Томаса Гейнсборо (1727—1788). Он работал главным образом в области портрета, но в то же время явился одним из создателей английского пейзажа. Близкий по своему дарованию, восприятию мира к сентиментализму Стерна в литературе, Гейнсборо в лучших произведениях был реалистом, остро чувствующим сложные характеры портретируемых, которым соответствуют изысканно смягченные гармонии красок.

Гейнсборо родился в Суффолке, в семье торговца сукном. Некоторое время учился в Лондоне у француза Гравело, а затем у Хеймана. Его первые работы относятся к области пейзажной живописи. Приобретя известность как мастер портрета, он начал получать заказы от знаменитостей своего времени и титулованной знати.

Замкнутый и малообщительный, художник не выезжал за пределы родины. Его увлеченность живописью и музыкой способствовали выявлению сложнейших цветовых гармоний, музыкальности ритма его живописных произведений. Уже в ранних своих работах Гейнсборо создает своеобразный тип портретной композиции. Он изображает портретируемых на фоне пейзажа, прогуливающимися или отдыхающими. Постоянное обращение художника к мотивам национального пейзажа, написанного с натуры, привело к обогащению портретных композиций пейзажным фоном. Великолепно написан сельский пейзаж, поле пшеницы и зеленая долина в парном «Портрете супругов Эндрью» (ок. 1749, Лондон, галерея Тейт).

Со временем в портретах художника усиливаются черты тонкой одухотворенности. Социальные характеристики отодвигаются на второй план. В этих произведениях окружающая человека обстановка, прежде всего природа, — пейзаж старинного парка, — становится идеальной средой, также созвучной настроению портретируемого.

В ряде случаев Гейнсборо исполнял заказы тех же лиц, что и Рейнольдс. Эти портреты подчеркивают разницу творческого метода и своеобразия художественной манеры каждого из них. Если Рейнольдс изображал Сару Сиддонс в виде музы трагедии, то Гейнсборо представил знаменитую актрису в жизни, в элегантном костюме для прогулки, спокойно сидящую в кресле — «Портрет актрисы Сары Сиддонс» (1784—1785, Лондон, Национальная галерея). Художник подчеркивает интеллект молодой женщины, ее человеческое обаяние, изящество, вкус, не прибегая к аллегориям. Высокая черная шляпа с перьями вырисовывается на темно-красном фоне, оттеняя белизну и нежность кожи ее тонкого лица. Голубые тона платья приобретают особую звучность в соседстве с контрастными золотистыми оттенками шарфа и рыжим мехом муфты.

Колорит портретов Гейнсборо, построенный чаще всего на сочетании холодных, голубовато-серебристых, оливково-серых, жемчужных тонов, покоряет благородством и гармонией. Художник передает типичный для Англии рассеянный свет, влажную атмосферу, которая смягчает очертания предметов. Он не стремится скрыть мазки кисти, легкой и динамичной. Точно положенные, при близком рассмотрении они кажутся резкими в своей заостренности, тончайшие оттенки переливаются из одного в другой. На расстоянии же мазки, сливаясь в одно целое, дают то движение жизни, ту неуловимую трепетность, которую невозможно передать иными средствами. Особенности живописной манеры Гейнсборо ясно выступают в портрете герцогини де Бофор (1770-е гг., Ленинград, Эрмитаж), выявляя пленительное очарование молодой женщины, ослепительное по свежести тона лицо с легким румянцем, живо и задумчиво глядящие карие глаза. Переливы белых, жемчужно-серых и голубоватых тонов усиливают утонченность ее облика.

В излюбленной серебристо-голубоватой красочной гамме написан «Голубой мальчик» (портрет Дж. Баттола, ок. 1770, Сан-Марино, США, Галерея Хантингтон) (илл. 210), в котором Гейнсборо с особой изысканностью развивает традицию аристократического портрета в рост, сложившегося еще в творчесте Ван Дейка. Но в этом портрете больше интимности, поэзии, музыкальности и тонкости живописного мастерства. Внимание привлекает нервное бледное лицо подростка с отпечатком сложной душевной жизни; его меланхоличному настроению созвучна взволнованная природа. Непринужденный в своей осанке, стоит нарядный и хрупкий маль-

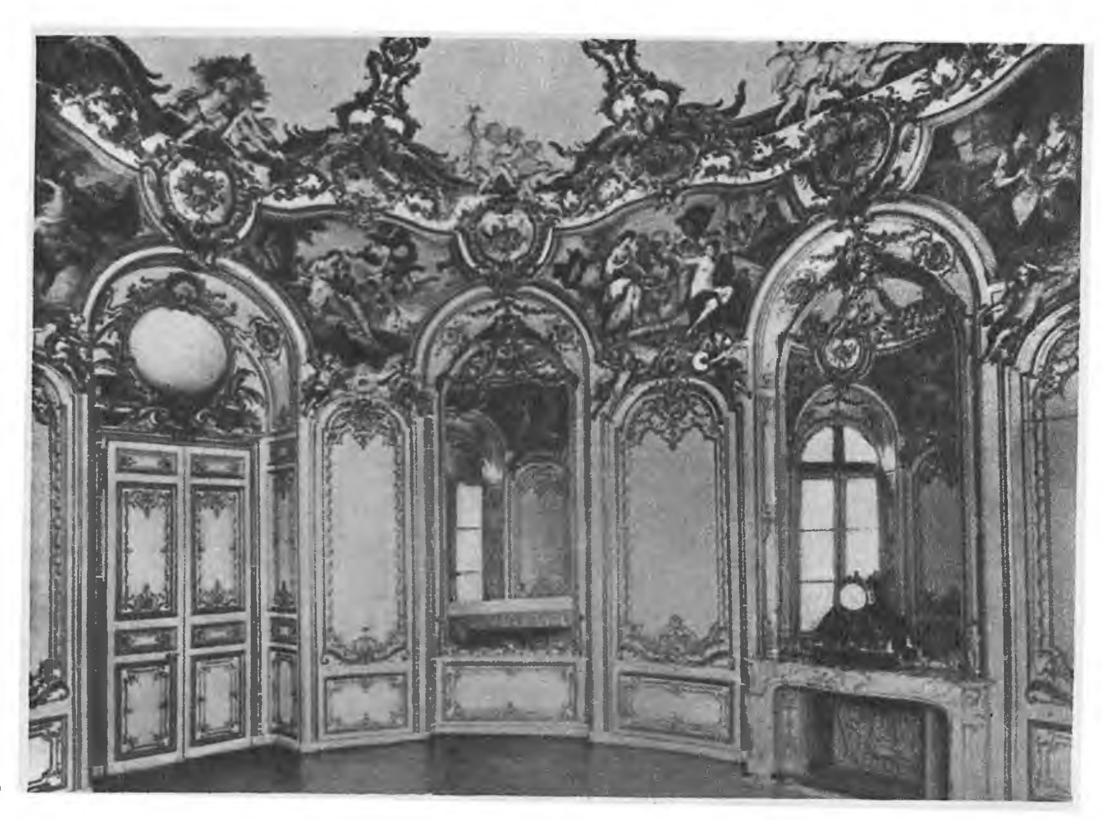
194. Габриэль. Малый Трианон в Версальском парке. 1762—1768

195. Габриэль. Застройка северной стороны площади Согласия в Париже. 1753—1765



194

195



196



197



198



199

196. Боффран. Интерьер отеля Субиз в Париже. Овальный зал. 1730-е гг.

197. Ватто. Поломничество на остров Киферу. 1717

198. Ватто. Вывеска для антикварной лавки Жерсена (правая часть). Около 1721 г.

199. Шарден. Натюрморт с зайцем. До 1741 г.

200. Шарден. Прачка. Около 1737 г.



200



201



202

201. Л а т у р. Автопортрет. Рисунок. 1750-е гг.

202. Г у д о н. Статуя Вольтера. 1781

203. Ф р а г о н а р. Поцелуй украдкой. 1780-е гг.

204. С п е к к и и д е С а н к т и с. Лестница Испанской площади в Риме. 1721—1726

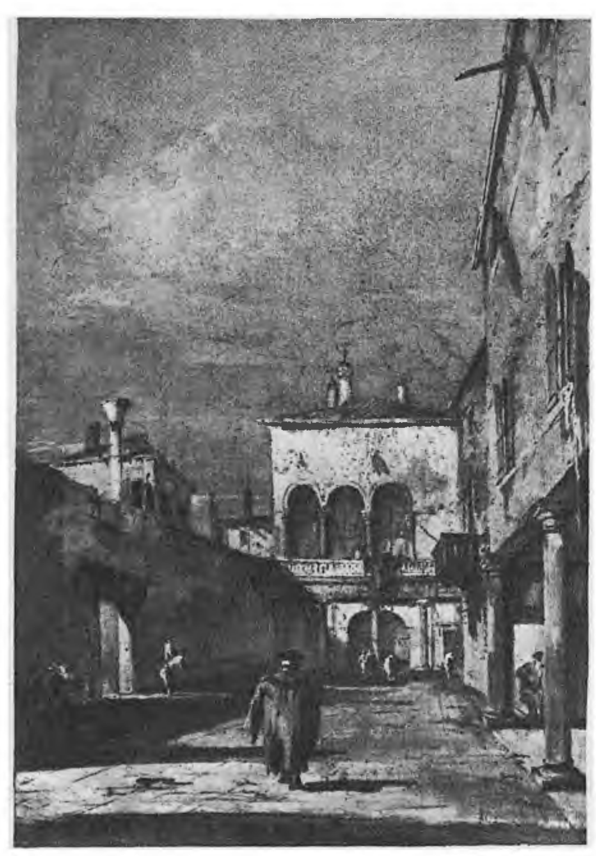


203





205



206

205. Т ь е п о л о. Роспись Большого зала палаццо Лабиа в Венеции. Около 1750 г.

206. Г в а р д и. Венецианский дворик. 1770-е гг.

207. Х о г а р т. Утро молодых. Из серии «Модный брак». 1743—1745

208. Х о г а р т. Девушка с креветками. 1740—1750-е гг.



207



208



209



210

209. Рейнольдс. Портрет лорда Хитфилда. 1787—1788

210. Гейнсборо. «Голубой мальчик» (портрет Джонатана Баттола). Около 1770 г.

чик, держа в руке большую черную шляпу. Его фигура выделяется на фоне облачного неба и вечернего пейзажа. Бесчисленные голубые, жемчужно-серые, лиловатые и оливковые тона составляют красочную симфонию этого замечательного портрета.

Помимо портретов в рост, поясных, погрудных Гейнсборо писал парные и групповые портреты, иногда сближающиеся с жанровыми сценами. Он подчеркивает теплоту отношений, связывающих людей, их близость к природе, их мечтательность, и это роднит его образы с героями литературных произведений английских писателей — просветителей и сентименталистов, утверждавших идеалы естественной простоты и правдивости. Глубокие чувства объединяют сквайра Халлета и его жену в портрете, получившем название «Утренняя прогулка» (1785, Лондон, Национальная галерея). Гуляя по старинному парку, красивые молодые люди наслаждаются природой, их чувства тонко переданы в движениях рук, во взглядах, в выражениях лиц. Маленькая белая собачка ласкается к своей хозяйке, дополняя эту идилличную картину полного благополучия, внутреннего согласия. Удивительная точность, артистичность острого мазка кисти придают поверхности холста подвижный характер. Нежная приглушенная гармония красок созвучна общему настроению, лиризму картины.

Сложные душевные движения интересуют художника в человеке вне зависимости от социального положения. Тонкие натуры он находит и среди простых людей. Таковы созданные им наивно-непосредственные образы деревенских детей в окружении сельской природы — «Деревенские дети» (1787, Нью-Йорк, Метрополитен-музей).

Влюбленный в красоту родного края, художник на протяжении всей своей жизни писал сельские пейзажи. Он передавал различные состояния природы, сочные насыщенные краски желтеющих нив, густую зелень лесных опушек, живописных парков, прозрачных рощ («Водопой», ок. 1775—1777, Лондон, Национальная галерея; «Повозка, едущая на ярмарку», 1786, Лондон, галерея Тейт). Образы природы Гейнсборо предвосхищают реалистическую пейзажную живопись 19 в., и прежде всего искусство Констебля.

Вслед за Рейнольдсом и Гейнсборо выступает целая плеяда мастеров английского портрета. Среди них выделяется виртуозный, но несколько холодный Джордж Ромни (1734—1802), который тяготел к классицизму, уделяя особое внимание пластике форм, чистоте и плавности линий, ясности контуров. Ему принадлежит большое число женских и детских портретов, внешне привлекательных, миловидных, но внутренне малозначительных. Таковы портреты знаменитой леди Гамильтон, которую он писал неоднократно, портрет кокетливо-изящной Харриет Грир (1781, Ленинград, Эрмитаж) в широкополой шляпе с белым пером.

Самым прославленным портретистом конца 18 начала 19 в. был Томас Лоренс (1769—1830), в искусстве которого еще более усиливаются идеалистические тенденции.

Занимая пост главного художника короля, а с 1824 г. президента Королевской Академии художеств, Лоренс получал множество заказов. Он работал не только в Англии, но и во Франции, Австрии, Италии, писал портреты членов королевской семьи, видных политических и военных деятелей, женские и детские портреты. Более живы и непосредственны созданные им портретные этюды. К таким относится портрет молоденькой Салли Сиддонс (Москва, ГМИИ), запечатлевший тип своеобразной утонченной женской красоты.

Несколько особняком, хотя и в связи с общей линией развития английского портрета, стоит самобытное, мужественное творчество шотландского живописца Генри Реберна (1756—1823), получившего образование в Эдинбурге. Он был создателем громадной портретной галереи своих соотечествен-

ников — общественных деятелей, писателей, ученых. Лучшие из портретов Реберна, написанные широкой свободной кистью, в мощной пастозной манере сильно и смело раскрывают своеобразные черты национальных характеров: портрет прославленного романиста Вальтера Скотта, портрет главного судьи Шотландии лорда Ньютона (Эдинбург, Галерея).

Прикладное искусство

В области английской скульптуры 18 в. не было создано ничего выдающегося. Но именно в это время высокого подъема достигает декоративно-прикладное искусство: торевтика (обработка металлов), обработка стекла и особенно производство фарфора.

Далеко за пределами Англии получил распространение фаянс, изготовленный на предприятиях Джошуа Уэджвуда (1730—1795) из новых сортов керамической, так называемой каменной массы. Необычайно прочная, она допускала вместе с тем и большую тонкость обработки изделий, представлявших собой часто копии античных ваз или свободные им подражания. Каменная масса синих, черных, зеленых тонов украшалась белыми рельефами строгих очертаний и форм, воспроизводящих античные мотивы. Сервизы, вазы, туалетные принадлежности вместе со строгими формами мебели и оформлением интерьера воплощали поиски изящной классической красоты в английском искусстве.

ИСКУССТВО XIX ВЕКА

ИСКУССТВО АНГЛИИ

ИСКУССТВО ИСПАНИИ

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ

ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ

ИСКУССТВО БЕЛЬГИИ

ИСКУССТВО СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

ИСКУССТВО США

На протяжении 19 в. капитализм становится господствующей формацией не только в Европе, но и на других континентах. Именно в этот период резко обостряется борьба двух культур — прогрессивной демократической и реакционной буржуазной.

Выражая передовые идеи времени, реалистическое искусство 19 в. утверждало эстетические ценности действительности, воспевало красоту реальной природы и человека труда. От предшествующих веков реализм 19 в. отличался тем, что непосредственно отражал основные противоречия эпохи, социальные условия жизни народа. Критические позиции определили основу метода реалистического искусства 19 в. Его наиболее последовательным воплощением было искусство критического реализма — наиболее ценный вклад в художественную культуру эпохи.

Неравномерно развивались различные области культуры 19 в. Высочайших вершин достигает мировая литература (Гюго, Бальзак, Стендаль), музыка (Бетховен, Шопен, Вагнер). Что касается архитектуры и прикладного искусства, то после подъема, определившего стиль «ампир», оба эти вида искусства переживают кризис. Происходит распад монументальных форм, стилевого единства как целостной художественной системы, охватывающей все виды искусства. Наиболее полное развитие получают станковые формы живописи, графика и отчасти скульптура, тяготеющая в лучших проявлениях к монументальным формам.

При национальном своеобразии в искусстве любой капиталистической страны усиливаются общие черты: критическая оценка явлений жизни, историзм мышления, то есть более глубокое объективное понимание движущих сил общественного развития как прошлых исторических этапов, так и современности. Одно из главных завоеваний искусства 19 в.— разработка исторической тематики, в которой впервые раскрывается роль не только отдельных героев, но и народных масс, конкретнее воссоздается историческая среда. Широкое распространение получают все виды портрета, бытовой жанр, пейзаж с ярко выраженным национальным характером. Расцвет переживает сатирическая графика.

С победой капитализма главной заинтересованной силой в ограничении и подавлении реалистических и демократических тенденций искусства становится крупная буржуазия. Творения передовых деятелей европейской культуры: Констебля, Гойи, Жерико, Делакруа, Домье, Курбе, Э. Мане часто подвергались гонениям. Выставки заполнялись произведениями так называемых «салонных художников», восхвалявших буржуазное общество.

Еще в 1860-х гг. К. Маркс заметил, что «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии»[1]. Искусство интересует буржуазию либо как выгодное вложение средств (коллекционирование), либо как предмет роскоши. Выступая законодателем вкусов и основным потребителем искусства, буржуазия навязывает художникам свое ограниченное понимание искусства. Развитие массового широкого производства с его обезличенностью, расчетом на рынок влечет за собой подавление творческого начала. Разделение труда в капиталистическом производстве культивирует одностороннее развитие личности, лишает сам труд творческой цельности. Говоря о враждебности капитализма искусству, Маркс и Энгельс не имели в виду вообще невозможность художественного прогресса в 19—20 вв. Основоположники научного коммунизма давали в своих трудах высокую оценку завоеваниям критического реализма 19 в.

Демократическая линия искусства, раскрывающая роль народа как движущей силы истории и утверждающая эстетические ценности демократической культуры нации, проходит ряд этапов развития. На первом этапе, от Великой французской революции 1789—1794 гг. до 1815 г. (времени национально-освободительной борьбы народов против наполеоновской агрессии), эксплуататорская сущность буржуазного общества не была еще осознана. Демократическое искусство формируется в борьбе с пережитками дворянской художественной культуры, а также с проявлениями ограниченности буржуазной идеологии. Высшие достижения искусства в это время были связаны с революционным пафосом народных масс, веривших в победу идеалов свободы, равенства и братства. Это период расцвета революционного классицизма и зарождения романтического и реалистического искусства.

Второй этап, от 1815 до 1849 г., приходится на время утверждения капиталистического строя в большинстве стран Европы. В передовом демократическом искусстве этого этапа свершается переход к решительной критике эксплуататорской сущности буржуазного общества. Это период наивысшего расцвета революционного романтизма и сложения искусства критического реализма.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 26, ч. 1, стр. 280.

С обострением классовых противоречий между буржуазией и пролетариатом, достигающих апогея во время Парижской коммуны (1871), еще сильнее обозначается антагонизм между реакционной буржуазной и демократической культурами. В конце 19 в. критика капиталистического уклада как в литературе, так и в произведениях изобразительного искусства ведется с позиций крепнущего мировоззрения революционного пролетариата.

ИСКУССТВО АНГЛИИ

Раньше, чем в других странах Европы, утверждается капиталистический общественный уклад в Англии. Быстрые темпы развития капитализма в первые десятилетия 19 в. обусловили обострение классовых противоречий, волны народных возмущений. Отзвуки Великой французской революции 1789—1794 гг., луддитские восстания, ирландские мятежи, чартистское движение насторожили правящие круги Англии, с нетерпимостью отвергавшие проявления свободомыслия и демократии. Подвергались травле либо замалчивались творения наиболее талантливых прогрессивных деятелей культуры. Был вынужден покинуть родину величайший поэт Англии Байрон, остались недооцененными поэзия Шелли и Китса, живопись Констебля, вошедшие в золотой фонд мировой культуры.

Живопись

На первые десятилетия 19 в. приходится завершающий этап начавшегося в середине 18 в. расцвета английского искусства. Но если в 18 в. ведущее место в живописи принадлежало портрету, то в 19 в. его занимает пейзаж, значительно опережающий развитие этого жанра на континенте. Зародившийся в творчестве Гейнсборо лирический пейзаж получил свое развитие в конце 18 — начале 19 в. в искусстве художников реалистического направления.

Констебль. Подлинным новатором в создании реалистического пейжаза 19 в. был Джон Констебль (1776 — 1837). Демократизм и глубина чувств сочетаются в его творениях с поэтичностью и правдивостью. Он воспевал родную природу, словно наполняя светом и воздухом пространство картин и этюдов, передавая динамику неба, свежесть зеленой листвы деревьев и травы, неразрывную связь природы и человека.

Констебль родился в Суффолке, в семье мельника. Живописные берега реки Стур, серебристые ивы, водяные мельницы были первыми сильными зрительными впечатлениями будущего художника, неоднократно возвращавшегося к ним впоследствии. С большим трудом преодолев все препятствия, Констебль в 1799 г. поступил учиться в Королевскую Академию художеств в Лондоне. С первых же самостоятельных творческих шагов обнаружилось его стремление к правде жизни, к реальной природе, но жажда знания приводит его к изучению мастерства старых художников. Некоторое время он пишет пейзажи в духе голландских и французских пейзажистов 17 в., пытаясь совместить непосредственность восприятия натуры с традиционными схемами пейзажа. Таков «Вид Дэдхемской долины» (1809, Лондон, Национальная галерея), исполненный не без воздействия живописи Клода Лоррена, но уже несущий отпечаток индивидуальности автора, свежести колорита и меткости схваченных деталей природы Англии. В одном из писем времени пребывания в Академии Контстебль признавался: «Эти два года я провел среди произведений живописи и брал правду из вторых рук... скоро я вернусь в Берхольт, буду писать этюды с натуры и искать манеру простую, лишенную всякой вычурности».

Овладев мастерством, художник вновь возвращается к изучению и непосредственным наблюдениям натуры, к поискам собственного художест-

венного языка. Он предпринимает путешествие на север Англии, в Шотландию — «страну озер», делает зарисовки пейзажных мотивов, точно «портретирует» отдельные деревья. Он пишет с натуры этюды в Дэдхемской долине, на реке Стур, в Солсбери и других местах Англии, впервые утверждая необходимость работы на открытом воздухе, закладывая тем самым основы пленэрной живописи. По художественным достоинствам его большие по размеру этюды могут занять место рядом с законченными картинами. Громадное значение придавал Констебль изображению неба в разное время дня и различную погоду, улавливая его тончайшие оттенки, динамику облаков, влажность атмосферы, свежесть воздуха.

Долгий период исканий завершается к 1820-м годам. Наступает пора творческой зрелости, время создания таких выдающихся картин пейзажной живописи, как «Телега для сена» (1821) (илл. 211), «Прыгающая лошадь» (1825), «Хлебное поле» (1826, все в Лондоне, в Национальной галерее), утверждающих красоту и значительность жизни природы, эпическое величие повседневного реального мира. Динамичность и целостность в них достигнуты энергичной кладкой краски, живописью, поражающей богатством оттенков.

Простота и непосредственность восприятия отличают композицию «Телега для сена». Художник словно включает зрителя в открывающийся перед ним залитый солнечным светом мир. Движение упряжки лошадей, переходящих вброд реку, направляет взгляд от переднего плана вглубь, к уединенной ферме, высоким раскидистым ивам, далеким лугам, где видны фигурки работающих косцов. Глубина постижения жизни, демократизм, присущие этой картине Констебля, не были поняты в Англии. Выставленная во французском Салоне 1824 г. вместе с другими пейзажами художника «Телега для сена» произвела неизгладимое впечатление на передовых деятелей культуры Франции, и прежде всего на Эжена Делакруа. «Констебль говорит, что превосходство зелени его лугов объясняется тем, что зеленый цвет представляет собой сложное сочетание множества различных оттенков зеленого. То, что он говорит о зеленом цвете для лугов, применимо ко всякому другому тону»,— записал Делакруа в Дневнике, отметив новаторский прием Констебля в изображении природы.

Полон стремительной динамики пейзаж «Прыгающая лошадь», компактно построенный, пронизанный ощущением полноты бытия, уходящего в даль широкого простора, порывистого ветра, сгибающего деревья, клубящихся облаков. Все тончайшие оттенки палитры использовал художник для воспроизведения ликующей красочности природы, ее величия и красоты. Свободное от шаблонов, правдивое искусство Констебля указало пути дальнейшего развития реалистического пейзажа в Европе.

В то время как Констебль, верный жизненной правде, находил лишь отдельных ценителей своего искусства в Англии, другие художники, определявшие художественные вкусы буржуазной публики, пользовались широкой известностью. Официальное признание получили мастера условного, отвлеченного романтического направления.

Тернер. Романтические тенденции в значительной мере обнаружились в творчестве Джозефа Уильяма Тернера (1775—1851). Его эффектные декоративные пейзажи, полные контрастов света и цвета, обычно дополнялись мифологическими или историческими сценами — «Уллис и Полифем» (1828—1829, Лондон, Национальная галерея). Человек в них оказывается во власти враждебных сил стихии, маленьким и беззащитным.

Сложные красочные гармонии отличают пейзажи Тернера, полные драматического мироощущения, такие, как, например, «Последний рейс корабля «Отважный» (1838, Лондон, Национальная галерея). Позднее его восприятие природы становится более динамичным, проявляясь в выборе соответствующих сюжетных мотивов или состояний природы; в сти-

хиях особенно привлекали его вода и свет. В картине «Дождь, пар и скорость» (1844, Лондон, Национальная галерея) художник стремился передать врывающийся сквозь туман свет, который освещает вагоны, дым, дождь, поезд. Решая эти и подобные им сложнейшие задачи, Тернер превращает свои композиции в феерические зрелища, где потоки краски сливаются в сложнейшие цветовые гармонии, а предметы утрачивают черты реальности — «Китобойные суда» (1845, Лондон, галерея Тейт) (илл. 212).

Часто художник обращался к технике акварели, добиваясь блестящих результатов, легкости и прозрачности водяных красок, сквозь которые просвечивает тон белой бумаги. В поздних работах Тернера господствует отвлеченная символика, образы которой находят воплощение в расплывчатых формах, хаотичности композиционных построений и резкой какофонии цвета. В сторону отрешенности от жизненных проблем эволюционирует не только творчество Тернера.

С установлением окончательного господства буржуазии, к 40-м г. 19 в., характер английского искусства меняется. В нем нарастают признаки упадка, длительная полоса которого наступает уже с середины 19 в.

ИСКУССТВО ИСПАНИИ

Новый подъем искусства Испании связан с творчеством Франсиско Гойи, который жил и работал на рубеже 18—19 вв., в один из самых бурных периодов истории своей родины. Испания в это время продолжала оставаться отсталой страной, где дворянство и католическое духовенство нещадно грабили и эксплуатировали народные массы, отравляя их ядом религиозных предрассудков. Нашествие Наполеона в 1808 г. послужило началом драматической борьбы испанского народа за свою независимость. Национально-освободительная война вызвала подъем общественных сил, стремление к политическому и социальному возрождению страны, результатом чего явилась буржуазная революция.

Гойя. Современником этих событий был Франсиско Гойя-и-Лусиентес (1746—1828), который воплотил в своем искусстве трагическую судьбу и героические чаяния испанского народа, его бесчисленные страдания и неиссякаемую жизненную силу.

Творчество Гойи всецело принадлежит новой исторической эпохе. В какой бы области он ни работал, всегда его решения обладали особым, отличным от прошлого восприятием мира. Оно было необычайно активным, страстным. Реальные события современной жизни служили для Гойи главным источником вдохновения. Но он не просто изображал то, что видел в столь богатой событиями окружающей действительности, но всегда своими произведениями выражал личное отношение к тому или иному явлению жизни. Искусство Гойи несет сильный отпечаток его чувств, переживаний, его стихийной, темпераментной, яркой натуры. Он нередко обращался к образам гротескным, фантастическим, преувеличенным. Но гротескная манера Гойи с наибольшей остротой обнажала уродства современной ему испанской действительности.

Гойя родился в арагонской деревне близ Сарагосы, в семье ремесленника. Живописи он учился у сарагосского художника Хосе Лусана-Мартинеса. Бурная, насыщенная приключениями молодость Гойи прошла в Сарагосе, затем в Мадриде и, наконец, в Италии. В 1771 г. он вернулся на родину. Редкое живописное дарование Гойи, проявилось в сериях панно для шпалер королевской мануфактуры (1776—1791). Художник запечатлел в них сцены из народной жизни: сбор урожая, игры и празднества. Построенные на сочетании звучных, насыщенных тонов, картины полны красочности, чаще всего проникнуты настроением беззаботного веселья.

В декоративных по назначению работах Гойя сумел с большой наблюдательностью передать разнообразные народные типы в ярких национальных одеждах, их манеру держаться, особенности испанской природы, развлечения щеголеватой задорной городской молодежи. Фигуры, согласно вкусу времени, иногда несколько идеализированы. Но уже в таком более позднем картоне, как «Деревенская свадьба» (Мадрид, Прадо), художник изображает брак по расчету, создавая индивидуальные, острые характеристики всех действующих лиц этой шумной праздничной процессии. Работа над шпалерами принесла Гойе большую известность в столице. В 1789 г. он получает звание придворного художника.

1790-е гг. являются годами перелома в творчестве Гойи. Тяжелое личное переживание — болезнь, в результате которой он теряет слух, — усиливается в это время напряженной общественной ситуацией. Лучшие люди страны — многие его друзья,— воодушевленные примером революционной Франции, боролись против феодально-католической реакции. Гойя не остался в стороне от этой борьбы. То, что вызвало его резкое обличение и гневный протест, нашло воплощение в серии офортов «Капричос» (1793—1797). В фантастической, гротескной форме «Капричос» бичевали язвы феодально-католической Испании. Офорты были направлены против мира зла, насилия, мракобесия, невежества. Гойя разоблачал паразитизм и тупость аристократии. То это изображения ослов, которых учат, увеселяют, портретируют услужливые мартышки и другие ослы, а двух здоровенных ослов несут на своих плечах крестьяне, то это безобразные ленивцы — уроды с закрытыми глазами и замками на ушах, которых кормят с ложки. Особой остроты достигают сатирические образы, обличающие алчность и лицемерие духовенства. В гравюре «Какие золотые уста!» окружившие кафедру уродливые тупые монахи, закатив глаза и открыв беззубые рты, млеют от восхищения, но покоривший их «проповедник» — это жирный попугай, важно размахивающий лапкой. Построенные на сочетании крупных пятен черного и белого, света и тени, офорты необычайно выразительны в передаче разнообразных стремительных жестов, изменчивой мимики лиц. Испанская действительность того времени представлялась Гойе в виде адского шабаша ведьм, скопления жутких призраков и фантастических чудовищ (илл. 214). Но его не покидала уверенность в том, что разум и истина восторжествуют над темными силами реакции.

Во всей широте художник показал жизнь общества своего времени в живописных произведениях. Мало кто из современников Гойи может сравниться с ним по исключительно острому восприятию человека. Не случайно некоторые его портреты потрясают разоблачительной силой характеристики. Таков прежде всего групповой портрет семьи Карла IV (1800, Мадрид, Прадо) (илл. 215), в котором раскрыто духовное ничтожество и физическое вырождение правителей Испании. Неподвижно стоят застывшие фигуры в парадных роскошных одеждах. Отталкивающее впечатление производят их уродливые, злобные, напряженные лица. И вместе с тем это полотно создает впечатление редкой живописной красоты. Свободный мазок виртуозно передает блеск атласа, мягкость бархата, воздушность кружев, сияние драгоценностей. Фигуры окружены светом и воздухом, придающим мягкость в переходах светотени, богатство красочным оттенкам.

Чувством уважения и любви проникнуты портреты представителей передовой испанской интеллигенции, друзей Гойи. Его женские портреты создают ощущение полнокровной жизненности и большого обаяния. Таков, например, портрет Исабельи Кобос де Порсель (1806, Лондон, Национальная галерея), молодой цветущей женщины с огненными карими глазами, в национальной одежде из черных кружев. Весь ее привлека-

тельный облик, живое лицо, горделивая, свободная поза отмечены острой характерностью.

Особое место в галерее женских образов Гойи занимает изображение молодой женщины, известной под условным названием Махи (то есть простой девушки из народа), запечатленной дважды — одетой и обнаженной (ок. 1802, Мадрид, Прадо). Здесь воплощен тип чувственной живой красоты, бесконечно далекий от холодных академических канонов.

С необычайной силой дарование Гойи проявилось во время героической борьбы испанского народа с французскими интервентами.

Художник был свидетелем восстания 1808 г. в Мадриде, жестоко подавленного французами. Он написал картину, одну из самых потрясающих по своему драматизму в истории мировой живописи,— «Расстрел в ночь с 2 на 3 мая 1808 года» (1814, Мадрид, Прадо) (илл. 213).

Под ночным небом на фоне спящего Мадрида разыгрывается человеческая трагедия. Зловещий желтоватый свет фонаря вырывает из темноты группы пленных повстанцев. Безликая шеренга солдат направила на них ружья. Изображен предельно напряженный момент перед залпом. С огромным драматизмом художником раскрыта здесь целая гамма человеческих чувств — ужас перед смертью, обреченность, но сильнее всего — протест, испепеляющая ненависть к врагу. Вдохновенным широким жестом вскинул руки стоящий в центре повстанец в белой рубахе, который словно бросает вызов палачам. Сумрачная гамма красок, в которой под воздействием неровного света тревожно загораются пятна светло-коричневого, желтого, красного, активность стремительного, широкого мазка — все это усиливает трагическую напряженность произведения Гойи. Полная суровой правды и высокого героизма, эта картина открыла новые пути для развития исторической реалистической живописи 19 столетия.

Той же теме подвига и страдания народа посвящена графическая серия «Бедствия войны» (1810—1820) — вершина реалистического мастерства Гойи. Она создана кровью сердца художника-патриота. Народная трагедия показана им со всей беспощадностью. Однако твердая вера в то, что ни смерть, ни голод, ни виселицы не сломят свободолюбивого духа испанского народа, составляет основной пафос серии «Бедствия войны». В бою женщина заменяет погибших товарищей. Так запечатлел Гойя подвиг защитницы Сарагосы юной Марии Агостины. Хрупкая фигурка девушки, стоящей на груде трупов у большой, тяжелой пушки, четко вырисовывается на фоне светлого неба. Она подносит запал, зорко всматриваясь туда, где за темным холмом притаился враг. «Какая доблесть!» — подписывает Гойя этот лист.

Многое в серии Гойи представляет волнующий рассказ о том, что ему удалось увидеть своими глазами. Но художник стремился не столько к документальной точности изображения, сколько к созданию произведений трагического обобщающего характера. Главный герой здесь — народ. Вместе с тем необычайно конкретно показаны переживания каждого человека, движения фигур, их позы, жесты, выражения лиц. При этом нет ничего лишнего, все предельно сконцентрировано в острой драматической ситуации, красноречива любая скупая деталь. Многофигурные, насыщенные движением композиции выполнены, как и все графические серии Гойи, в смешанной технике акватинты и офорта, создающей богатство тонов, от серебристо-серых до бархатисто-черных, и использующей выразительные возможности как крупного живописного пятна, так и динамичной линии. В показе героического народного сопротивления иноземным захватчикам состоит непреходящая актуальность серии Гойи.

Отстояв национальную независимость, испанский народ попал в тиски феодальной реакции. Буржуазная революция в Испании была разгромлена. Гойя клеймил разгул реакции в своих последующих произведениях,

реальный политический смысл которых он облачал в сложную аллегорическую форму. Но и в эти тяжелые годы он по-прежнему был полон неиссякаемой творческой энергии, обращаясь к образам простых людей. В полотне «Кузнецы» (1819, Нью-Йорк, Музей Фрик) крупные фигуры кузнецов охвачены ритмом напряженной работы. Впечатление суровой и торжественной красоты рождает эта картина, сочетающая в колорите черное, серое с белым и красным. Исполнен силы и свежести образ молодой девушки-водоноски (ок. 1820, Будапешт, Музей). Ветер треплет ее золотистые волосы, овевает юное лицо. Картина написана в радостных, светлых тонах, густыми, сильными, короткими мазками.

Гойя скончался в Бордо (Франция) — центре передовой испанской эмиграции. До конца своей жизни, совсем глухой, теряющий зрение, он продолжал работать. Его искусство оказало сильное воздействие на формирование реализма 19 в. И по сей день произведения Гойи сохраняют волнующую современность, вдохновляя многих передовых художников разных стран мира.

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ

На протяжении столетия, от Великой буржуазной революции 1789 г. до конца 19 в., французское искусство занимало одно из ведущих мест в мировом искусстве. Это было закономерно и обусловлено той передовой ролью, которую играла Франция в политической жизни Европы, той классической ясностью форм, в которых протекала там классовая борьба между дворянством, буржуазией, пролетариатом. Выдающиеся достижения французского искусства были связаны с революционными идеями эпохи, в них нашли отражение героические события и образы людей времен взятия Бастилии и заседаний революционного Конвента в 1789—1793 гг., революции 1830 и 1848 гг., пламенных дней Парижской коммуны 1871 г.

Пафос революционной борьбы вызвал к жизни реалистическое искусство, правдиво и вдохновенно воплощающее важнейшие события общественной жизни, известных и безымянных героев, людей труда. Перед живыми образами действительности художники забывали о канонах и правилах. Они стремились к созданию героических и конкретно-исторических образов современников, к выявлению национальных особенностей родной природы. В условиях противоречий установившегося буржуазного строя, вопреки преследованиям со стороны правящих классов, лучшие французские художники вели борьбу за утверждение реалистического искусства. Их поиски средств наибольшей выразительности образного решения, красочного многообразия, богатства форм и движений привели к пересмотру всей живописной системы.

ИСКУССТВО КОНЦА 18 — НАЧАЛА 19 ВЕКА

Буржуазная революция 1789 г. открыла новый период в истории Европы и вместе с тем новый этап в развитии искусства. Совершившаяся во Франции буржуазная революция запоздала по сравнению с Англией, но по результатам своим была более значительной, так как принесла полную победу буржуазии над феодальным обществом. «...Как ни малогероично буржуазное общество,— писал Маркс,— для его появления на свет понадобились героизм, самопожертвование, террор, гражданская война и битвы народов»[1]. Огромную роль в деле подготовки революции играло искусство, и прежде всего сформировавшийся в предреволюционные годы классицизм.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 8, стр. 120.

В нем нашла выражение непреклонная революционная энергия, страстная вера лучшей части французского общества в справедливость, равенство и счастье. Обращение к гражданственным идеалам античности, свойственное классицизму, помогло создать иллюзии о всеобщности идеалов, за которые шла борьба, «скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии»[1].

В годы революции широкое распространение получила графика, отображающая ход исторических событий, а также сатирический народный лубок — раскрашенные гравюры,— часто обращающийся к языку символов. Революция выдвинула новый вид массового искусства — декоративное оформление революционных празднеств, являвших собой своеобразный синтез различных искусств. Участники праздников одевались в античные тоги, шествия сопровождались танцами и песнями, в которых стихийно прорывалось народное творчество. В это время рождается «Марсельеза» Руже де Лиля, грозная, исполненная революционного пафоса «Карманьола», романтически взволнованный марш Госсека.

Живопись

Революционное правительство умело использовало агитационную силу искусства. Выдвигается требование «довести его до хижин» — сделать достоянием народа. Создаются музеи искусства Франции. Новое, революционное искусство развивалось в упорной борьбе с Королевской Академией, которая в 1793 г. была упразднена по постановлению Конвента.

Давид. Громадное воздействие на развитие французского искусства оказал Жак Луи Давид (1748—1825) — основоположник революционного классицизма. Это был художник больших идейных устремлений, ярких творческих завоеваний, блестящий организатор художественной жизни страны того времени. Выходец из буржуазной среды, Давид принадлежал к числу активных участников революции. Он был членом Конвента, другом Робеспьера, голосовал за казнь короля. Его деятельность началась до революции. Целеустремленный, энергичный, волевой, Давид трижды выставлял на конкурс свои работы и все же добился академической премии для поездки в Италию.

Ранние произведения Давида исполнены в традициях академической школы. Под воздействием классических образцов искусства античности и Возрождения, под руководством Вьена творческое лицо Давида резко меняется. Он отказывается от мифологических тем и обращается к древнеримской истории. С другой стороны, большое место в его творчестве начинает занимать портрет.

В своих исторических картинах, созданных до революции, Давид прославлял героев, жертвующих личным благом во имя общественного долга. Таким образом, он призывал к подвигу, к самоотречению во имя отечества, к мужеству и доблести, идеал которых видел в античности. Герои Давида — бесстрашные стоики. Они не дрогнут перед лицом смерти.

Картина «Клятва Горациев» (1784, Париж, Лувр) (илл. 217) ярче всего воплощает принципы революционного классицизма. Она раскрывает непримиримые и трагические противоречия между гражданским долгом и личными чувствами людей. Сюжет картины заимствован из древнеримской легенды. В период борьбы Рима с Альба-Лонгою трем римлянам, братьям из рода Горациев, предстояло пойти на смертельный поединок, чтобы решить исход распри между враждовавшими городами. Противники Горациев — друзья их детства. Один из них помолвлен с сестрой Горациев. Отправляясь на смертный бой, братья дают клятву отцу защитить

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 8, стр. 120.

отечество. Непоколебимы и решительны они в своем благородном порыве, подчеркнутом единством широких энергичных жестов. Отец благословляет их на подвиг.

Герои Давида свободны от противоречий и сомнений. Их страсти подчинены воле и разуму. Они идут на бой, веря в торжество справедливости. На втором плане справа — группа плачущих женщин; они лишь оттеняют основную тему — все личное должно быть принесено в жертву гражданскому долгу. Идея произведения выражена с предельной наглядностью и лаконизмом. Трехчастное деление архитектурного фона с тосканскими колоннами подчеркивает смысловое разделение композиции. Сжатое пространство и барельефное построение вносит спокойно-размеренный ритм в решение темы героического характера. Главные средства художественной выразительности при создании образов: ясный и лаконичный жест, строгий подчеркнуто-энергичный рисунок, четкая светотеневая моделировка; цвет служит лишь дополнением характеристики.

Стремительно развивающиеся революционные события, подъем народного движения дали новые импульсы творчеству Давида. Сфера деятельности художника расширяется. Он оформляет революционные праздники, создает эскизы костюмов республиканцев, становится организатором и руководителем художественной жизни страны. За ним следует творческая молодежь. Давид отказывается от античной мифологии, истории, аллегоризма и обращается к современной теме. Идея гражданственности получает раскрытие в образах передовых людей того времени.

Одно из крупных начинаний Давида — многофигурная композиция «Клятва в зале для игры в мяч» (картина осталась незавершенной, судить о ней можно по эскизу, выставленному в Салоне 1791 г. и хранящемуся в Лувре). Она посвящена событию исторической важности — собранию депутатов 20 июня 1789 г., выдвинувшему требование новой конституции, и вместе с тем словно воплощает символ единства нации, устремленной к свободе, равенству, братству. Композиция полна пафоса и революционного подъема, включает ряд ярких портретов современников. В этой массовой сцене движение всех собравшихся направлено к центру, где стоящий на возвышении председатель собрания Бальи читает клятвенную присягу. Взволнованные, воодушевленные представители народа как бы вторят клятве. Логика построения, ритмическая повторность одного и того же жеста сближает эту композицию с предреволюционными классицистическими картинами Давида. Но динамика и характерность действующих лиц сообщают ей более живой характер.

Революция рождала не только пафос и героизм. Она была чревата трагическими событиями. Откликом на них явилась несохранившаяся до наших дней, но дошедшая в гравюре Тардье композиция, изображающая гибель Лепелетье, который голосовал за казнь короля и был убит роялистом. Обращаясь к образу современного политического деятеля, Давид стремился сблизить его с античным героем. Он располагает полуобнаженную фигуру Лепелетье в ракурсе, который смягчает неправильные черты лица, наделяет его классическими пропорциями, повышает пластическую выразительность форм тела.

Героический реализм Давида достигает высшего выражения в картине «Смерть Марата» (1793, Брюссель, Музей) (илл. 216). Она была написана по непосредственному впечатлению от той обстановки, в которой художник видел в последний раз друга народа. Историческая достоверность сочетается здесь с эмоциональной насыщенностью образа. Давид создал произведение, уподобленное величественному и строгому монументу. Больной Марат был убит в ванне, которую принимал по назначению врача, в то время когда он читал предательское письмо убийцы — Шарлотты Корде. Ванна и драпировка ткани, свешивающейся крупными

складками, воспринимаются как античный саркофаг, чурбан, на котором стоит чернильница,— надгробием с надписью: «Марату — Давид».

Черты убитого носят портретный характер, хотя изменены выражением скорби и страдания. Темный фон, резкий свет и четкая устойчивая светотеневая моделировка усиливают чувство отрешенности от всего случайного. Художник монументализирует образное решение, подчеркивая его лаконизм и героику, его драматическую выразительность.

К лучшим творениям Давида относятся портреты революционной поры: «Автопортрет» (1794, Париж, Лувр). С именем Давида традиция связывала портрет «Зеленщицы» (ок. 1795, Лион, Музей), возможно одной из участниц взятия Бастилии. Ее строгий, проницательный взгляд, собранность, готовность к действию, к борьбе сообщают ей черты обобщенного образа пролетарки. Исполненный с натуры, острохарактерный набросок «Королева Мария Антуанетта перед казнью» (Париж, Лувр) граничит с сатирой, беспощадно развенчивает ненавистную французскому народу высокомерную австриячку.

После термидорианского переворота и казни Робеспьера Давиду пришлось отречься от своих политических убеждений, отказаться от общественной деятельности. Характер его искусства меняется. Разочарованный поражением революции, утратив веру в борьбу за справедливость, художник уходит в мир идеальной красоты. Его примиренческие настроения нашли выражение в картине «Сабинянки останавливают битву между римлянами и сабинянами» (1799, Париж, Лувр), являющейся образцом мастерского, но холодного, классицистического искусства начала 19 в.

Не становятся более живыми тематические полотна Давида, созданные в период консульства и империи, когда он получает звание «первого живописца» императора. Вынужденный изображать события современности, Давид пишет Наполеона в огромных театрально-декоративных композициях. Его «Портрет Бонапарта на перевале Сен-Бернар» (1800, Версаль, Музей), спокойно горделивого на вздыбленном коне среди снегов и непогоды, героичен и патетичен чисто внешне. Только отдельные портреты в картине «Коронование императора и императрицы» (1806—1807, Париж, Лувр), «Портрет мадам Рекамье» (1800, Париж, Лувр) и другие несут черты точного и строгого наблюдения художника-реалиста.

Правдивы и поздние портреты («Портрет старика», Антверпен, Музей и др.), исполненные Давидом в изгнании, в Брюсселе. Там поселяется стареющий художник после разгрома наполеоновских армий и реставрации Бурбонов, которые не могли простить ему преданности Наполеону и особенно того, что во времена революции якобинец Давид голосовал за казнь Людовика XVI, был другом Робеспьера.

Архитектура

В архитектуре революционных лет усугубляются те тенденции, которые четко выявились во второй половине 18 в. Получает дальнейшее решение проблема городского ансамбля. Сооружаются общественные здания, утверждаются простые ясные конструктивные формы. Основы нового классицистического направления ярко выразил в своем творчестве Клод Никола Леду (1736—1806). Широта его планировочных замыслов, суровая простота форм сооружений отвечали духу 1790-х гг. Леду шел от классики, но в то же время смело ломал ее каноны, отказывался от декоративных деталей и украшений. Основное значение в его архитектуре имели суровые геометрические объемы, подчеркнутые контрастными сопоставлениями и мощной каменной кладкой. Леду создал проект промышленного города Шо при соляных рудниках и частично его осуществил. В основу планировки он положил принцип комплекса изолированных домов с радиальными улицами и центральной площадью. Каждое здание

должно было выражать определенную идею, воспитывать человека. В ансамбль входили: Дом Дружбы, Дом Братства, Дом Воспитания. Перед революцией Леду выстроил заставы Парижа, превратив их в своеобразные пропилеи на подступах к столице. Одна из самых монументальных — застава Ла Виллет.

Во время империи Наполеона, который видел назначение искусства в прославлении своей личности и своих воинских подвигов, искусство вновь, как при Людовике XIV, подвергается строгой регламентации и государственной опеке. Классицизм перерождается в тяжеловесный и торжественный стиль ампир (поздний классицизм). Художественные особенности стиля ампир проявляются в применении ордерной системы, в противопоставлении больших плоскостей стен декоративным деталям, в прямолинейности всех очертаний, массивности геометрических объемов. Зданиям самого различного назначения стали придавать античные архитектурные формы. Так, Пьер Виньон (1762—1828) при постройке парижской церкви Мадлен, завершившей ансамбль площади Согласия, обратился к величавой и компактной форме периптера. Становится излюбленным мотив триумфальной арки. Архитектор Франсуа Шальгрен (1739—1811) возвел как памятник военной славы императора величественную триумфальную арку на площади Звезды (Этуаль) (1806—1836) (илл. 223). Поставленная на возвышении пологого холма, начинающегося у Елисейских полей, она завершает грандиозную панораму города. Арка, решенная в крупных формах с учетом рассмотрения ее на большом расстоянии, несет печать холодной парадности. Гладь стен подчеркнута скульптурными композициями.

Шарль Персье (1764—1838) и Франсуа Фонтен (1762—1853) в несколько уменьшенных пропорциях воспроизводят античную арку Септимия Севера в триумфальной арке на площади Карусель (1806—1807) в Париже.

Персье и Фонтен перестраивали и отделывали интерьеры Лувра, Мальмезона, Фонтенбло и ряда других дворцов в соответствии с требованиями стиля ампир. Они украшали стены пилястрами и колоннами, потолки — кессонами, вводили много позолоты, предпочитая выделять золото на темно-синем или красном фонах, сочетать его с белым мрамором. Получают распространение орнаменты, составленные из военных доспехов, арабесок, пальмет, заимствованных из этрусского или египетского искусства, фантастические звериные мотивы сфинксов, грифонов, химер.

Стиль ампир был выдержан в тяжеловесной мебели с подчеркнуто геометрическими линиями и формами и изделиях художественной промышленности, массивных, роскошно отделанных. Цельность и внушительная сила придавали своеобразное обаяние этому последнему «большому стилю» 19 в. в Западной Европе, несмотря на то, что военная диктатура Наполеона наложила на него отпечаток сухости и холодности.

ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ТРЕТИ 19 ВЕКА

Поражение Наполеона и реставрация династии Бурбонов привели к разгулу реакции и обострению политической борьбы. В искусстве ясно размежевываются различные направления, и прежде всего — противоборствующие: романтизм и классицизм.

Живопись

В живописи господствующим официальным направлением все еще остается классицизм, вырождающийся в реакционный, догматический академизм. Неумолимо клонящийся к упадку, он неожиданно находит новые силы в лице Энгра, любимого ученика Давида.

Энгр. Одна из центральных фигур искусства 19 в.— Жан Огюст Доминик Энгр (1780—1867) становится убежденным и упорным вождем

классицизма. Сложное и противоречивое творчество Энгра заключает в себе две основные тенденции. Первая — его постоянные поиски прекрасного идеала и обращение к античности и мастерам Высокого Возрождения в тематических классицистических картинах. Вторая, обусловленная необычайной остротой глаза художника, подмечающего самые характерные черты в окружающих его людях, приводит его к созданию подлинных шедевров реалистического искусства — замечательных портретов как в живописи, так и в рисунке.

Сам Энгр считал себя историческим живописцем, последователем Давида. Однако в своих программных мифологических и исторических композициях он отступал от требований учителя, внося больше живых наблюдений натуры, религиозного чувства, расширив тематику, обратившись, в частности, подобно романтикам, к эпохе средневековья. Правда, романтические тенденции в творчестве Энгра лишь уводили от современности и служили прославлению монархии и христианства. Такова его известная картина «Обет Людовика XIII» (1824, Монтобан, Собор), где, следуя композиционным принципам Рафаэля, Энгр изобразил мадонну и коленопреклоненного Людовика. Но если мадонны Рафаэля выражали гуманистические идеалы эпохи Возрождения, то картина Энгра оказалась лишь ложновозвышенной, чуждой своей эпохе.

В подражание итальянским мастерам написана сложная многофигурная композиция Энгра «Апофеоз Гомера» (1827, Париж, Лувр), уводящая зрителя в идеальный мир умозрительного построения. Художник стремился воплотить в ней идею преемственности классического искусства от Гомера к Пуссену. Однако нарочитая уравновешенность композиции, сухость и холодное аналитическое внимание ко всем ее частям подчеркивают некоторую ее надуманность.

Но если историческая живопись Энгра представляется традиционной, то его великолепные портреты и зарисовки с натуры составляют ценную часть французской художественной культуры 19 в. Одним из первых Энгр сумел почувствовать и передать не только своеобразный облик многих людей того времени, но и черты эгоистического расчета, черствости, прозаизма личности, утвердившихся в буржуазном обществе. Чеканная форма, безупречный рисунок, красота силуэтов определяют стиль портретов Энгра. Острота характеристик портретируемых сочетается в них с любовью к тщательной выписанности деталей костюма и обстановки, которые, не нарушая цельности решения, лишь усиливают его выразительность. Меткость наблюдения позволяет художнику передать манеру держаться и специфический жест каждого человека. Особое внимание уделяет он характеристике рук, всегда индивидуальных, написанных с подлинным блеском — портрет Ф. Ривьера (1805, Париж, Лувр) (илл. 218).

Как прочно опирается на свои большие спокойно-уверенные руки Бертен (1832, Париж, Лувр), основатель «Журналь де деба». Его крепкая приземистая фигура в черном сюртуке, его властное, умное лицо, седые волосы выделяются на гладком фоне стены. Психологическая и социальная характеристика поражает остротой и силой.

Эффектны композиции более внешних по характеристикам женских портретов, таких, как портрет госпожи Ривьер (1805, Париж, Лувр) или госпожи Девосе (1807, Шантильи, Музей Конде), спокойно уверенных, чуть надменных, изящных.

Интерес к личной жизни человека обусловил распространение групповых семейных портретов. Некоторые из них исполнены в рисунке, например «Портрет семьи Форестье» (1805, Париж, Лувр), привлекающий интимностью настроения, естественностью расположения портретируемых. Для Энгра-рисовальщика главное средство выразительности — линия, гибкая, певучая, точная. Плавный контур обрисовывает силуэты фигур,

объем слегка моделирован, иногда теней нет вовсе. Но несколько линий свинцового карандаша живо передают позу человека, его внешность, его характер. Таков портрет знаменитого скрипача Паганини (1819, Париж, Лувр), в облике которого художник подчеркнул его светскость, сдержанность, артистичность натуры, и только тонкие складки у губ выдают его скорбные раздумья. Сам Энгр не считал портретный жанр достойным настоящего художника, хотя именно в области портрета создал самые значительные свои произведения.

С тщательным наблюдением натуры и восхищением ее совершенными формами связаны удачи художника при создании ряда поэтических женских образов в картинах «Большая одалиска» (1814, Париж, Лувр), «Источник» (1820—1856, Париж, Лувр); в последней воплощен идеал «вечной красоты». Закончив в старости это начатое в ранние годы произведение, Энгр подтвердил свою верность юношеским устремлениям и сохранившееся чувство прекрасного. Если для Энгра обращение к античности заключало преклонение перед силой и чистотой классики, и прежде всего греческого искусства, то считавшие себя его последователями многочисленные представители официального искусства наводнили Салоны (выставочные залы) «одалисками» и «фринами», используя античность лишь как предлог для изображения обнаженного женского тела. Холодно-слащавые их картины были чужды не только веяниям реальной жизни, но и тем далеким прообразам, с которыми они утратили какие бы то ни было связи.

Заняв официальное место в художественной жизни Франции (он был ректором Французской академии художеств в Риме), Энгр возглавил оторванное от жизни классицистическое направление. Его незыблемый авторитет способствовал сохранению позиций классицизма, все же отступающего на время под мощным натиском развивающегося романтизма.

Зарождение романтизма. Борьба с классицизмом. Первые проявления романтизма, выраженные в сочинениях Шатобриана и творчестве некоторых живописцев начала 19 в., были ознаменованы поисками повышенной эмоциональности, культом таинственного, мистического, обращением к средневековью и христианской религии, что придало им реакционную окраску. Это направление романтизма явилось реакцией на французскую буржуазную революцию и идеалы просветителей.

Наряду с консервативным романтизмом складывается прогрессивный романтизм, сохраняющий связи с идеалами революции, вновь призывающий к борьбе за свободу и справедливость. Героизация личности, вступающей в битву с враждебной средой, страдание и гибель в борьбе героя — центральная тема прогрессивного романтизма. Она рождает поиски нового эмоционального, художественного языка, в котором главная роль принадлежит повышенно-насыщенному колориту, контрастам света и тени, динамике композиции.

В 20-е гг. прогрессивный романтизм завоевывает передовые позиции, воплощая устремления наиболее революционной части французского общества. В условиях углубляющихся классовых противоречий капиталистического государства и назревающей революции 1830 г. прогрессивные романтики сближаются с антибуржуазными силами. Их творческие принципы находят яркое выражение в книгах «Расин и Шекспир», «История живописи в Италии» (1817) Стендаля, в предисловии к «Кромвелю» (1827) Гюго. Утверждая действенность и страстность искусства, отвечающего актуальным запросам эпохи, прогрессивные романтики обвиняют представителей классицизма в оторванности от современности, в холодности, безжизненности их канонов и правил. Они проявляют интерес к национальной истории, народному творчеству, ко всему характерному в жизни.

Жерико. Борьбу против догматики классицизма, за искусство, овеянное бурями страстей, возглавил Теодор Жерико (1791—1824) — основоположник революционного романтизма во французской живописи. Сам термин «романтизм» был впервые употреблен применительно к его искусству, пронизанному драматизмом, духом протеста против монархии Бурбонов и капиталистической действительности. Отказавшись от античной тематики и сковывающих творческую волю канонов классицизма, Жерико черпает вдохновение в образах окружающего мира. Жерико создает собственный художественный язык, отражающий сложные противоречия действительности. Вот почему его романтическое взволнованное искусство заключало глубокое чувство правды.

Жерико родился в Руане. Он учился у К. Верне, ловкого, но довольно поверхностного баталиста и жанриста, пробудившего у него интерес к современности, а затем у П.-Н. Герена, представителя позднего классицизма, в мастерской которого зародился его протест против отживающих канонов классицистического искусства. Жерико привлекал талант Антуана Гро, бытописателя наполеоновских походов. Но не холодная парадность батальных полотен Гро, а острота жизненных наблюдений, эмоциональная насыщенность колорита, бурная динамика определили силу воздействия на зрителя первой самостоятельной картины Жерико «Офицер императорских конных егерей во время атаки» (1812, Париж, Лувр) (илл. 219). Она была написана во время похода французской армии в Россию, еще до отступления из Москвы. Отсюда ее пафос, героика и величие образа офицера; и вместе с тем, как предчувствие грядущего поражения,— черты особой взволнованности, переданные художником. Неистов порыв вздыбленного, с развевающейся гривой коня, который уносит всадника вперед, в неведомые дали, в пламя пожара. Резкий поворот офицера, призывающего к атаке войска, пылающее поле сражения — все создает картину, пронизанную страстью и движением.

Иной, более драматичный характер носит картина «Раненый кирасир» (1814, Париж, Лувр), задуманная как парная с предыдущей. Но вместо устремленного к победе героя изображен офицер, покидающий поле сражения. Его поза едва держащегося на ногах человека, выражение неуверенности, смятения, страдания глубоко передают настроения разочарования, как отголосок трагедии, переживаемой французским народом.

Поездка Жерико в Италию и знакомство с произведениями Микеланджело способствовали утверждению в его творчестве тенденций к обобщенно-пластичному монументальному художественному языку. В картине «Бег свободных лошадей в Риме» (ок. 1817, Париж, Лувр) сцена конных состязаний во время римского карнавала решена не в жанровом плане, но как героическая композиция, прославляющая мужество и силу народа, в котором художник видит черты античных героев.

В героико-монументальном плане исполнена и самая значительная из картин Жерико, выдающееся произведение реалистического французского искусства «Плот «Медузы» (1818—1819, Париж, Лувр) (илл. 220). Она была написана по возвращении художника во Францию на сюжет, подсказанный самой жизнью, событием, всколыхнувшим общественное мнение Парижа. По вине неопытного капитана, назначенного по протекции правительства, потерпел кораблекрушение у берегов Африки фрегат «Медуза». Почти все пассажиры погибли, лишь некоторые спаслись на плоту, носившемуся много дней по бушующему морю.

Жерико изобразил потерпевших в момент, когда они заметили на горизонте спасительный корабль и, напрягая последние силы, подают сигналы бедствия. Сплотившись в единую группу, пластически проработанную, динамичную, они составляют резкий контраст с безжизненными фигурами переднего плана, уже погибшими, либо впавшими в состояние

24 — 3568

полной апатии. Таков, например, могучий старец, сидящий над трупом сына, безучастный к происходящему. Каждый персонаж индивидуален, и в то же время это героизированные образы, которые можно воспринять и в обобщенном плане.

Великолепна мощная пластика фигур; некоторые из них художник писал в госпиталях, в морге. С натуры были исполнены морской пейзаж и плот, модель которого была заказана остававшемуся в живых корабельному плотнику, очевидцу кораблекрушения. С натуры были написаны портреты потерпевших: художник стремился к предельной точности.

Особое внимание Жерико сосредоточил на изображении страданий и смерти, акцентировав их на переднем плане. Всю страстность чувств, весь гнев и возмущение передал он в своей картине, воспринятой прогрессивной молодежью как протест против политики правительства, как призыв к стойкости и борьбе, как акт гражданского мужества со стороны художника. И это было действительно так, потому что впервые Жерико написал картину большого социального звучания на сюжет современной жизни по собственной инициативе, по велению сердца и без всякого заказа, открыв тем самым новую значительную страницу в истории французской живописи.

Отвергнутая официальными кругами, картина после выставки вернулась в мастерскую художника. Для показа ее в Англии Жерико предпринял путешествие в Лондон. Здесь еще сильнее проявляются реалистические тенденции его искусства. К острому выражению конкретных жизненных наблюдений стремится он в полной динамики картине «Скачки в Эпсоме» (1821, Париж, Лувр), передающей и стремительное движение коней и азарт скачек. В суровой, сдержанной манере изображает художник открывшиеся ему сцены жизни английской бедноты, бродяг, нищих в сериях литографий («Старый нищий, умирающий у дверей булочной», 1821). Он героизирует образы людей труда (акварели «Пахота в Англии», «Фургон угольщика», 1821).

Интерес к внутреннему миру человека, к его переживаниям проявляет художник в портретах душевнобольных парижского госпиталя, носящих заостренно-трагедийный характер. Жерико был полон творческих планов, осуществить которые помешала ранняя смерть. Страстный любитель и знаток лошадей, с поразительным мастерством изображавший их в своих произведениях, Жерико разбился, упав с лошади, что послужило одной из причин его преждевременной смерти.

Сильнее всех переживал кончину Жерико его друг — молодой Делакруа, который стал на протяжении долгих лет истинным главой прогрессивных романтиков.

Делакруа. В творчестве Эжена Делакруа (1798—1863), пронизанном страстным пафосом борьбы за свободу, глубоким сочувствием к угнетенным, верой в торжество света и добра, нашли воплощение наиболее плодотворные тенденции революционного романтизма во французской живописи. Он был не только автором множества картин и графических произведений, но и создателем ансамблей монументально-декоративных росписей. Это был великий колорист, который первый выдвинул проблему цвета и научного ее обоснования. Его литературное наследие, в частности его «Дневник», который он вел на протяжении почти всей жизни, заключает мысли об искусстве, о задачах и законах его развития, столь же живые и ценные, что и теоретические работы Леонардо да Винчи, Дюрера или Крамского.

Делакруа родился в Шарантоне, в семье префекта. Его учителем был П.-Н. Герен, холодное мастерство которого оказало на него гораздо меньшее воздействие, чем страстное искусство его старшего товарища — Жерико. Настоящими учителями Делакруа были великие мастера прошлого —

Рубенс, Веласкес, Микеланджело. «Надо видеть Рубенса, надо Рубенсом проникнуться, надо Рубенса копировать, ибо Рубенс—бог живописи», — писал он в дневнике.

Бурный дебют Делакруа датируется Салоном 1822 г., где была выставлена его картина «Данте и Вергилий» («Ладья Данте», Париж, Лувр). Написанная на сюжет «Божественной комедии», она отличалась драматизмом, мощной пластикой фигур, контрастами цвета. С энтузиазмом встретила эту картину, пронизанную пафосом страдания и мужественной стойкости, молодежь, поднимающаяся на борьбу с реакционным режимом.

Еще большее впечатление произвела на современников следующая картина Делакруа — «Резня на Хиосе» (1824, Париж, Лувр) (илл. 221), явившаяся живым и горячим откликом художника на актуальные события того времени — героическую борьбу греческого народа против турецких завоевателей. С особой трагичностью развернулись события на острове Хиос, где турецкими карателями были уничтожены почти все жители острова, объявившие себя сторонниками национальной независимости. Эту кровавую расправу и изобразил Делакруа в картине, написанной с поразительным жаром и подъемом. Необычно и смело ее построение. На передний план вынесена большая группа измученных греков; старик, у которого ищут защиты дети, супружеская чета, растерзанная молодая мать с ребенком, полуобезумевшая старая женщина. И над ними, как символ торжествующего разбоя и насилия, возвышается фигура турецкого офицера на вздыбленном коне. Его мрачный силуэт четко выделяется на фоне светлого неба и широкой равнины, на которой до самого горизонта видны дымы пожаров. «Резней на Хиосе» Делакруа продолжил начинания Жерико в области работы над большими общественно-значительными темами современности.

Живые люди, отважные борцы свободолюбивой Греции стали героями искусства. Особой заслугой Делакруа было то, что он выразил свои горячие симпатии растерзанному, но не сломленному духом греческому народу. Громадная работа предшествовала созданию картины, множество этюдов было написано с натуры. И уже когда все казалось законченным, Делакруа впервые увидел пейзажи Констебля. Под воздействием тонких гармоний свежей живописи английского мастера он почти заново переписал картину перед открытием Салона. Сверкающая блеском насыщенных, контрастных красок, поражающая драматизмом чувств, «Резня на Хиосе» вызвала бурю споров и явилась настоящим манифестом революционного романтизма.

Вершиной его творчества стала картина «Свобода, ведущая народ» («28 июля 1830 года»; 1830, Париж, Лувр) (илл. 222), которая целиком связала Делакруа с революционным движением 1830 г. Это наиболее значительное произведение европейского искусства 19 в., посвященное вооруженному выступлению народа на борьбу с угнетателями.

Делакруа дает своеобразное и сильное решение революционной темы. Среди защитников баррикады, в центральной части картины, он изображает Свободу в образе прекрасной молодой женщины с обнаженной грудью, в красной фригийской шапочке на развевающихся волосах. Уверенно ступая босыми ногами по балкам и камням, она идет вперед, призывая повстанцев следовать за собой. В ее руке трехцветное республиканское знамя, взметнувшееся высоко вверх, как символ грядущих побед. При виде ее люди еще крепче сжимают в руках оружие, отважнее устремляются вперед.

Рядом с ней уличный мальчонка «с тщедушным телом и лицом желтым, как старый су», настоящий парижский гамен. Его темные глаза горят дерзновенным огнем. С отчаянной храбростью идет он навстречу смерти. Безошибочно точно схватил этот образ Делакруа, на тридцать лет пред-

восхитив появление Гавроша, бессмертного героя романа «Отверженные» Виктора Гюго.

В первых рядах восставших, идущих за Свободой, решительный молодой человек с мушкетоном в руках. Некоторые исследователи усматривают в этом образе автопортрет художника. Еще больше похож он на одного из друзей Делакруа, участника баррикадных боев. Да и не это главное, себя или своего друга изобразил художник в рядах сражающихся. Важно то, что он был всеми своими помыслами вместе с восставшими, им отдал свое вдохновение. В картине Делакруа удалось показать тот всенародный порыв, ту борьбу за свободу, которая в одинаковой степени воодушевляла и рабочих парижских предместий, и городскую бедноту, и представителей французской интеллигенции.

Написанная в самый разгар событий, картина была встречена как выдающееся явление художественной жизни Франции. Однако уже через несколько лет пришедшее к власти на гребне революционных событий 1830 г. правительство Луи Филиппа, испуганное новым ростом революционного движения, приказало убрать картину из экспозиции Люксембургского музея.

В эти годы и сам автор «Свободы» отходит от больших социальных тем современности, хотя образы окружающей действительности продолжают занимать видное место в его искусстве. Прежде всего они пленили его во время путешествия на Восток, в Алжир и Марокко. Здесь перед ним предстал мир необычайной красочности, национальной самобытности, экзотики. С жадностью рисовал и писал Делакруа пейзажи, пронизанные ярким солнцем, мужчин в широких развевающихся на ветру бурнусах, напоминающих античные одеяния, изящных восточных женщин. Живая наблюдательность художника проявилась в сценах охоты на львов и тигров, полных напряженного действия и страсти. Характерные черты местного колорита, своеобразие быта, типов, обстановки передают «Алжирские женщины в своих покоях» (1834, Париж, Лувр), одно из лучших по живописи произведений художника, и «Еврейская свадьба в Марокко» (ок. 1841, Париж, Лувр).

Кратковременное путешествие на Восток наложило отпечаток на все дальнейшее творчество Делакруа, оно способствовало утверждению в нем тяги к необычному, экзотическому. Важную роль сыграл Делакруа в развитии исторической картины, стремясь к воссозданию характера давно прошедших времен, вводя как действующую силу истории народ.

В поздний период в его искусстве преобладает историческая тема, получающая глубокое претворение в таких картинах, как «Правосудие Траяна» (1840, Руан, Музей) или «Взятие Константинополя крестоносцами» (1840, Париж, Лувр). Художник стремится передать характеры людей, раскрыть смысл исторических событий. В глубоком раздумье совершают свой въезд в завоеванный Константинополь вожди крестоносцев. Сверкающая беломраморными зданиями, раскинулась перед ними восточная столица. Но вокруг завоевателей — поверженные и униженные люди, которые молят о пощаде. Продолжается резня. Здесь все чужое для незваных пришельцев, закованных в броню. Их зловещие фигуры, причудливой формы шлемы с развевающимися перьями замысловатыми силуэтами вырисовываются на фоне светло-голубого неба и тающего в дымке прекрасного города. Все мастерство колориста, настойчиво изучавшего законы цвета, демонстрирует художник, заставляя мощные и глубокие красочные звучания выражать волнующие его чувства и идеи.

Много сил отдает Делакруа созданию величественных декоративных ансамблей в Палате депутатов (Бурбонский дворец, Тронный зал и библиотека), Сенате, галерее Аполлона в Лувре, капелле в церкви Сен Сюльпис в Париже. Роспись последней, может быть, с наибольшей силой рас-

крывает чудесный дар Делакруа-монументалиста, насыщающего большими гуманистическими образами свои декоративные произведения.

Значительное место в творчестве Делакруа-графика занимают иллюстрации к произведениям Гёте, Байрона, Шекспира. Высочайшую оценку Гёте получили его иллюстрации к «Фаусту». Несмотря на то, что к концу жизни художник отошел от передовых освободительных идей своего времени, он остался глубоко чуждым лагерю реакции, сохранив силу гуманистических убеждений.

Скульптура

Яркая эмоциональность, отказ от канонов, расширение круга тем и, в частности, обращение к исторической теме характерно и для скульпторов-романтиков. Со «Свободой» Делакруа перекликается монументальный рельеф Франсуа Рюда (1784—1855) «Выступление добровольцев в 1792 году» («Марсельеза», 1833—1836) (илл. 224), украшающий Триумфальную арку на площади Звезды в Париже. В нем также объединены образы аллегории и реальности. Это полное героизма и патетики изображение ополченцев, воодушевленных великими идеями свободы, которые идут широким стремительным шагом, осеняемые гением победы. Здесь и мужественный, облаченный в античные одежды воин и совсем юный обнаженный подросток. Резкие контрасты света и тени подчеркивают мощную моделировку форм, монолитность группы, воспринимаемой как толпа. Образы ее глубоко типичны. Динамичный ритм пронизывает этот высокий рельеф. Разнообразие и богатство фактурных приемов, передающих обнаженное тело и складки одежд, металл кольчуги и трепетность развевающихся волос, мягкость рассекающих воздух крыльев гения победы, зовущего за собой толпу,— все это сочетается в единую гармонию с торжественной гладью арки.

ИСКУССТВО СЕРЕДИНЫ 19 ВЕКА

Середина 19 в. ознаменована нарастанием демократического и пролетарского движения во Франции. Революционная волна 1830 г. потрясла политическую систему государства. Еще большее этапное значение имели революция 1848 г., когда впервые на историческую арену вышел рабочий класс как огромная самостоятельная сила, и, наконец, Парижская коммуна 1871 г., по определению В. И. Ленина,— «величайший образец величайшего пролетарского движения XIX века»[1].

Развернувшиеся классовые битвы, обострившиеся социальные проблемы вызвали рост новых тенденций во всех областях культурной жизни. В этот период создается теоретическая программа реализма, получившая практическое воплощение в произведениях графики и живописи, а несколько позже — в скульптуре. Менее плодотворным оказалось это время для развития архитектуры и декоративно-прикладного искусства.

Архитектура

Концентрация капиталистического производства во второй половине 19 в. сопровождалась ростом крупных городов, промышленных центров, путей сообщения. Увеличение городского населения вызвало расширение массового жилищного строительства и внесло ряд изменений в строительное дело. Появляются новые виды технических и инженерных сооружений: заводы, фабрики, мосты, электрические станции, вокзалы, банки, биржи, институты, библиотеки. Возводятся «репрезентативные здания» — театры, музеи, правительственные и административные учреждения. Стиль позднего классицизма с ордерной системой, тормозящей развитие новых

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 16, стр. 453.

тенденций, сменяется эклектическим использованием отдельных приемов разных стилей прошлого.

Широкий размах строительства не создал, однако, благоприятных условий для развития архитектуры как вида искусства. С распространением частной капиталистической застройки городские ансамбли утрачивают художественную цельность. Резко снижается качество композиционно-плановых и объемно-пространственных сторон архитектуры. Промышленные предприятия, мастерские, склады внедряются в жилые кварталы, что приводит к ухудшению санитарно-гигиенических условий жизни. Определяющим фактором планировки и застройки города становится все более развивающаяся сеть транспорта, которая связывает предприятия и жилые комплексы различных районов. Архитекторы попадают в полную зависимость от предпринимателей и заказчиков, выдвигающих в первую очередь требования экономии, дешевизны и удобства. Характерным становится тип доходного дома, в котором украшается только фасад. Облик здания утрачивает былую цельность, его внешний вид перестает выражать жизненное назначение интерьера. Безвкусная роскошь особняков имущих классов, населяющих центр города, вступает в резкий контраст с ужасающей бедностью и убогостью рабочих кварталов. В этот же период делаются попытки создания архитектуры разумной и простой. Использование железа, стекла, позже железобетона и цемента открывает огромные возможности. Промышленное строительство оказывает влияние на жилую архитектуру. Однако на первых порах и в инженерных постройках проявляются тенденции эклектизма, новые конструкции сочетаются с элементами старых стилей.

Большое значение в формировании нового направления имел читальный зал библиотеки св. Женевьевы в Париже, выстроенный в 1843—1850 гг. Анри Лабрустом. Его высокий свод опирается на железный каркас с тонкими чугунными колоннами посредине. Фасад отличается благородной простотой, но логически ясная конструкция сочетается с мотивами старых стилей. Лишь постепенно вырабатывается специфический язык, основанный на применении инженерно-конструктивных форм.

Изобразительное искусство

Революционные события вызвали пристальное внимание передовых художников к явлениям повседневной действительности, к жизни народа, национальному пейзажу, способствуя как изживанию романтических иллюзий, так и еще более решительному размежеванию прогрессивных и реакционных сил в искусстве.

Домье. С революцией 1830 г. и в еще большей мере с революцией 1848 г. было связано творчество Оноре Домье (1808—1879), непримиримого борца с буржуазными порядками. Его острое, отточенное искусство оказало громадное воздействие на развитие критического реализма, и прежде всего сатирической графики и карикатуры. Но Домье не только разоблачал фальшь и лицемерие, тупое мещанство и взяточничество, всю гнилость существующего буржуазного строя, он дал образ положительного героя — рабочего, сознательного борца за свои классовые интересы. Художник работал главным образом в сатирической графике и карикатуре, но он оставил замечательные произведения живописи, иногда обращался к скульптуре и везде находил новые средства и формы для воплощения своих замыслов.

Домье родился в Марселе, в семье ремесленника. Он вырос в Париже, куда переехала его семья и где он сам начал работать рассыльным, а затем продавцом в книжном магазине. Шумная жизнь парижских улиц и торжественное спокойствие залов Лувра, где перед ним представал величественный мир классики, явились сильнейшими впечатлениями его юности.

Он начал брать уроки рисования, а затем литографии, получившей в это время распространение. С первых же творческих шагов обнаруживаются его политические симпатии и резкая оппозиция по отношению к монархическому режиму. В журнале «Карикатура» он помещает рисунки, высмеивающие Луи-Филиппа, изображенного то в виде груши (по-французски слово «пуар» означает одновременно и «груша» и «дуралей»), форму которой напоминает голова правителя Франции, то в виде великана Гаргантюа, поглощающего золото. За эти карикатуры Домье, обвиненный в «оскорблении члена королевской фамилии», приговаривается к тюремному заключению. Но ни штрафы, ни тюрьма не сломили художника, который продолжал отстаивать республиканские идеи.

Домье — блестящий рисовальщик. Его ранние карикатуры, несколько перегруженные деталями, со временем уступают место более обобщенным, лаконичным, заостренным в своей характерности. Домье обращается к созданию сатирического портрета, который исполняет в скульптуре, а затем, обостряя до гротеска черты изображаемого, переводит в литографию. На использовании уничтожающе разоблачающих портретов строит художник одну из самых прославленных литографий — «Законодательное чрево» (1834) (илл. 228). Министры и члены парламента сидят амфитеатром, уподобляясь редкостной коллекции чудовищ. Портретное сходство ясно обнаруживается в литографии «Мы все честные люди, обнимемся», где изображены видные политические деятели Июльской монархии во главе с Луи-Филиппом. И здесь художник разоблачает взаимный обман, надувательство, лицемерие, фальшивую частную и общественную мораль буржуазного общества.

Отбрасывая все второстепенное, акцентируя основное, Домье создает монументальный стиль в литографиях, раскрывающих эпизоды классовой борьбы рабочих, застенки и мрачные сцены убийств. Он сочетает острую зарисовку умершего в тюрьме заключенного и полный сарказма гротеск в изображении его тюремщиков — Луи-Филиппа и министра юстиции. «Этого можно освободить, он больше не опасен»,— гласит подпись под листом, усиливая ноту боли, горечи и гнева.

Еще более лаконичен лист «Улица Транснонен» (1834), поразительный по силе обличающий документ, который призывает к отмщению. Изображена зверская расправа с обитателями рабочего квартала, один из эпизодов, завершивших цикл восстаний 1834 г. На полу распростерты трупы убитых во время сна рабочего, его жены, старика и ребенка. Рисунок исполнен трагедийной силы, страстного пафоса, разоблачая, по существу, всю систему капиталистического строя с его звериными приемами уничтожения политических врагов.

Но Домье не только рисует сцены расправ с рабочими. Одним из первых в мировом искусстве он показывает образ сильного пролетария-борца, отстаивающего классовые интересы. Таков рабочий-печатник в литографии «Руки прочь! Свобода печати» (1834), полный боевой готовности, энергии, при виде которого приходят в смятение монархи и правители.

После 1835 г., с усилением цензуры и запрещением политической карикатуры, когда журнал «Карикатура» был закрыт, Домье продолжал сотрудничать в журнале «Шаривари». Он создавал множество полных иронии карикатур на бытовые темы, клеймил эгоизм и духовное убожество буржуа, корысть и стяжательство, косность и лицемерие, трусость и тщеславие. Он обличал продажность и взяточничество буржуазного суда, фальшь адвокатов и подзащитных, напыщенность судей (серия «Люди юстиции», 1845). Иногда в сатирические рисунки Домье проникают ноты лиризма, поэтичности в изображении природы, и тогда еще более оттеняется мещанское убожество и тупость буржуазной морали — серии «Пасторали», «Лучшие дни жизни», «Супружеские нравы». От пластического рисунка,

выявляющего объемы, художник переходит к линейной манере, живо набрасывая не только персонажей переднего плана, но и обстановку интерьера или пейзажа, в которой развертывается действие.

В период революции 1848 г. Домье вновь обращается к политической карикатуре. Убежденный республиканец, он остается верен своим идеалам и в годы франко-прусской войны и в дни Парижской коммуны. Его беспощадные, меткие карикатуры разоблачают милитаристскую политику Наполеона III, предательство Тьера. Непоколебимой была его вера в жизненные силы страны, в стойкость и мужество рабочего класса, представители которого оставались героями его произведений. Политическую карикатуру Домье первый сделал большим подлинным искусством.

С 1848 г. внимание его все больше поглощает живопись, героями которой остаются трудящиеся Франции, мелкие служащие, ремесленники, прачки, рабочие, мужественные участники баррикадных боев. Свои картины Домье редко выставлял на суд публики. Именно в живописи воплощал он чаще всего образы положительные. Эмоционально-насыщенная, монументальная, обобщенная живопись Домье всегда выражает характер его творческих исканий, и когда он пишет сцены современной жизни и когда создает композиции на сюжеты бессмертного «Дон-Кихота», образ которого приобретает особую трагичность во времена Второй империи.

Он изображает трудящихся в обычной для них обстановке, на улицах и набережных города, во время работы, переездов или кратких часов отдыха: «Прачка» (Париж, Лувр) (илл. 229), «Вагон 3-го класса» (Оттава, Национальная галерея), «Любитель эстампов» (Париж, Музей изящных искусств). Отказываясь от детализации, обобщая и укрупняя формы, мощно моделированные светотенью, подмечая характерные движения, Домье добивается эмоциональности изображения, героизированного и в то же время лирического. С глубиной и трогательной нежностью показывает он жизнь трудящихся большого города. Его прачка, поднимающаяся от реки с тюком белья,— женственна и человечна. Сгибаясь под тяжестью ноши, она заботливо поддерживает ребенка. Их фигуры выявлены плотным силуэтом на фоне ярко освещенной набережной Сены. Вдали в воздушной дымке растворяются очертания города.

Свидетель неоднократных революционных выступлений народа, Домье вслед за Делакруа и Рюдом создает пламенный образ восставшей Франции в картине «Семья на баррикаде» (Прага, Национальный музей), пронизанной пафосом революционного порыва, стремительной динамикой ритма.

Художник постоянно использует свет для усиления эмоциональной насыщенности произведения. Его сильные, концентрированные лучи как бы выхватывают и озаряют главных действующих лиц. Подчас художник применяет приемы контржура, помещая персонажи против света, подчеркивая остроту их характерных силуэтов. Он сообщает обыденным жизненным сценам особую значительность. Цельная, тонко сгармонированная красочная гамма насыщается многочисленными оттенками, отсветами. Выразительности образного решения способствует динамичный, широкий, свободный мазок кисти художника.

Обращаясь к повседневной жизни современного города, к образам людей труда, Домье своей живописью, так же как и графикой, прокладывает новые пути реалистическому искусству.

Пейзажная живопись. Одновременно с Домье выступает группа художников, работавших главным образом в области национального пейзажа. Их живопись сыграла важную роль в утверждении реализма в мировом искусстве. Эти художники начали изображать родную природу своей страны, воспевая красоту и поэтичность окружающего мира, в котором живет и трудится простой человек. Своими картинами они воспитывали чувства и пробуждали интерес к реальной действительности. В этом огромное зна-

чение творчества Коро и художников-пейзажистов, получивших название «барбизонцев», по имени деревушки Барбизон, где они жили и работали.

Коро. Особое место в пейзажной живописи Франции занимал Камиль Коро (1796—1875). Он был значительно старше барбизонцев, и творчество его получило более ярко выраженную лирико-поэтическую направленность. Стремясь к созданию реалистического обобщенного образа природы, Коро выражал в нем свои чувства и настроения. Главным средством, дающим произведению жизнь, он считал свет спокойно-рассеянный, тончайший свет пасмурных дней.

Ранние пейзажи Коро с их утверждением материального мира, написанные во время путешествия в Италию, отличаются подчеркнутой объемностью предметов, уравновешенностью масс, ясностью цветовых отношений, вниманием к изображению воздушной среды. Это главным образом городские пейзажи, архитектурные памятники. Таково «Утро в Венеции» (ок. 1834, Москва, ГМИИ), где лучи солнца освещают резко очерченные в прозрачном воздухе беломраморные здания. Фигурки людей подчеркивают ощущение пространственности, придают городу обжитой характер.

Со временем цветовые нюансы в пейзажах Коро становятся более тонкими и сложными. От исторических зданий и городских пейзажей он переходит к видам сельской местности, природы, способствующей раскрытию настроений художника. Он отыскивает множество различных по светосиле оттенков одного и того же цвета — «валеров», придающих особую, неуловимую трепетность и жизнь его пейзажам, листве деревьев, как бы колышущейся на ветру, траве и кустам, в которых едва вырисовываются отдельные ветки, тогда как общая масса дается суммарно. Настроение мечтательности, тишина, задумчивость ощущаются в его пейзажах окрестностей Парижа, леса Фонтенбло, в утреннем тумане, когда прозрачная листва сливается с небом и среди деревьев видна фигурка женщины, несущей хворост или одиноко бредущей по дороге. Глубоко лирична, эмоциональна по ощущению природы «Колокольня в Аржантее» (Москва, ГМИИ) с тонко прочувствованным настроением ранней весны, прохладного ветерка, подгоняющего влажные облака. К лучшим пейзажам Коро относится «Воз сена» (1860, Москва, ГМИИ), в котором тончайшие цветовые нюансы передают влажную атмосферу, облачное небо с голубыми просветами, лужи на дороге после только что прошедшего дождя, далекий простор поля, уже освещенного лучом солнца, мерное движение повозки с сеном.

Иногда в произведениях художника звучат суровые ноты, и одинокая фигура человека противостоит разбушевавшейся природе — «Порыв ветра» (1865—1870, Москва, ГМИИ) (илл. 226). Но чаще природа и человек гармонично едины, и фигуры людей одухотворяют природу.

Коро был не только пейзажистом, он оставил много портретов, в которых продолжал гуманистическую традицию своих предшественников. В ранние годы его портреты более строги по очертанию, прочно моделированны по форме; впоследствии они становятся лирическими по настроению, более живописными. Обычно это изображения миловидных девушек, простодушных и чистосердечных, погруженных в чтение или в мечты. Таковы образы картин «Эмма Добиньи в греческом костюме» (1868—1870, Нью-Йорк, Метрополитен-музей) или «Прерванное чтение» (1866, Чикаго, Художественный институт), привлекающие чистотой и обаянием молодости, поэтичностью. Тонкий колористический строй этих произведений точно соответствует настроению лирической созерцательности и нежному облику моделей.

Барбизонцы. Иной характер носила живопись художников-барбизонцев, изображавших сельскую природу Франции и утверждавших национальный реалистический пейзаж. Обратившись непосредственно к обыденным мотивам природы своей родины, эти художники начали

писать все то, что видели перед собой, — поля и леса, речки и деревни. После многочисленных поездок по стране они избрали местом постоянного пребывания небольшую деревушку Барбизон, в лесу Фонтенбло, близ Парижа. Там поселились Руссо и Милле, туда приезжали работать многие другие художники. В числе «барбизонцев» были Дюпре, Добиньи, Тройон, Диаз. Каждый из них имел свое творческое лицо, излюбленные мотивы, свою манеру письма. Но всех их объединяли настоящая искренность и энтузиазм, любовь к родной природе, которую они стремились запечатлеть во всем ее многообразии.

Общепризнанным главой барбизонцев был Теодор Руссо (1812—1867), который стремился утвердить обыденное как значительное, монументальное. Его привлекало в природе все устойчивое, могучее, материальное; он подчеркивал конкретную осязаемость предметов действительности.

Руссо любил изображать широкие просторы, опушки леса, могучие великаны-дубы с пышными кронами и толстыми стволами, растущие на полянах. Он предпочитал смотреть на них при ярком солнечном свете или в тихие предвечерние часы, когда все в природе спокойно и потому с наибольшей отчетливостью выступают пластические объемы предметов, сочность красок. Таковы «Дубы» (1852, Париж, Лувр), возвышающиеся над равниной при ярком свете полуденного солнца, «Вечер в Кюре» (1850 — 1855, Толидо, США, Музей искусств) (илл. 225).

Ближе других к Руссо был Жюль Дюпре (1811—1889), отличавшийся от своего друга приверженностью к драматически-взволнованным состояниям природы: он любил изображать бушующую грозу, клубящиеся облака, пламенные закаты. В его пейзажах нет такой эпичности и четкости формы, как у Руссо, такой уравновешенной композиционной построенности. Он охотно писал пруды и водоемы, в которых отражается небо с бегущими по нему облаками,— «Вечер» (Москва, ГМИИ).

Поэтом тихих рассветов и вечеров был Шарль-Франсуа Добиньи (1817—1878). Он наблюдал их на краю деревни, близ реки, и изображал в своих горизонтально вытянутых пейзажах. Художник много работал на берегах рек, вместе с сыном путешествовал в лодке по Сене и Уазе. В это время была написана «Деревня на берегу Уазы» (1868, Москва, ГМИИ). Нежные светлые краски, спокойный, размеренный ритм картины передают поэзию мирной жизни обитателей этого края.

Более насыщенную, декоративную палитру предпочитал Нарцисс Диаз (1807—1876). Он первый начал писать самую чащу леса, небольшие лесные полянки с пробивающимися сквозь листву лучами солнца — «В дубовом лесу» (1857, Париж, Лувр).

С большим мастерством изображал животных Констан Тройон (1810—1865), постоянно включающий их в картины природы,— «Отправление на рынок» (1859, Ленинград, Эрмитаж).

Милле. В непосредственной близости к барбизонцам проходила деятельность одного из самых замечательных художников-реалистов Франции — Франсуа Милле (1814—1875). Он не только обратился к родной природе, но главной темой своего творчества избрал жизнь и труд крестьян, которых изображал с необычайной теплотой, проникновенностью и правдивостью. Крестьянин-труженик становится героем его произведений.

Неразрывными узами был связан Милле с крестьянством, из среды которого вышел. «Я крестьянин и ничего больше, как крестьянин»,— скромно говорил он о себе. Он родился близ Шербура, рос на природе, помогал отцу в полевых работах, и только в двадцатидвухлетнем возрасте получил возможность поехать учиться в Париж, где поступил в мастерскую П. Делароша, модного законодателя официального направления в искусстве, автора холодных исторических композиций, которые оказа-

лись ему глубоко чуждыми. Впечатления детства и юности, борьба за существование, которую нормандские крестьяне вели на его родине, наложили глубочайший отпечаток на будущего художника и вызвали к жизни иные образы. Он переехал в Барбизон, где начал вдохновенно писать крестьян, вся жизнь которых проходит в суровом труде на лоне природы.

С этого времени слагается творческий облик художника-демократа, поэта крестьянского труда. Он воспринимал и воспевал труд как выражение творческой силы, как закон бытия человека, органически связанного с природой. Его жизненные наблюдения и зарисовки составили богатейший материал для работы, а ранние картины на крестьянские темы: «Веятель» (один из вариантов находится в Лувре), «Сеятель» (1849—1850; один вариант — Бостон, Музей; другой — Нью-Йорк, Метрополитен-музей) — поэтизируют и возвышают крестьянский труд. Особой значимости, типичности и характерности добивается художник в решении образа сеятеля. Уверенным, размеренным шагом идет крестьянин по вспаханной ниве. Четким силуэтом выделяется его фигура на фоне светлого неба и сурового, простого, как он сам, пейзажа. Широким жестом руки сеет он зерна, и стайка птиц, летящих за ним, словно подчеркивает то направление, по которому он идет. Обобщенность форм фигуры, отсутствие мелких деталей, сам ритм энергичного движения, четкость силуэта — все способствует выражению монументальности и в то же время подлинной жизненности события.

Более сложны по построению композиции с несколькими фигурами, как, например, «Прививка дерева» (Нью-Йорк, частное собрание). В этой жанровой картине художник, по существу, дает свое представление о жизненном назначении человека, о его связи с природой, его долге перед потомками. Тесно переплетаются здесь темы семьи и труда. Милле строит свое произведение не на занимательности жанрового сюжета, а на раскрытии большой идеи — нравственной чистоты образа крестьянина, прививающего дерево, плодами которого будут пользоваться его дети. В обобщенности и приподнятости трактовки сцены он нашел силу образного решения и настоящую глубину мысли.

Центральное место в творчестве Милле занимает картина «Сборщицы колосьев» (1857, Париж, Лувр), отличающаяся монументальностью, эпичностью, силой образного решения. Развертывая широкую панораму полей и оживленную сцену уборки урожая на дальнем плане, Милле выдвигает на передний план картины крестьянок, которым согласно старинному обычаю, разрешалось подбирать колоски с убранного поля. Согнувшись, идут две женщины, подбирая колосья, третья на мгновение остановилась, с трудом разгибая спину. Привычны их движения, проникнутые строгим ритмом. В лучах солнца выявляется мощная пластика их фигур. Четкая построенность композиции, гармония сближенных золотистых оттенков цвета сообщают ей завершенный целостный характер.

Тему непосильного труда развивает художник в картине «Человек с мотыгой» (1863, Сан-Франциско, собрание Кроккер) (илл. 227), где образ крестьянина-бедняка, опирающегося на свое примитивное орудие — мотыгу, возвышается на фоне неба и заросшего поля, которое он обрабатывает. Усталость и изнеможение написаны на его лице и на всей фигуре, массивной и угловатой. «Это хлеб в поте лица, это крик земли, я знаю это по себе...— писал Милле,— но именно в этом я и нахожу подлинную человечность и большую поэзию».

Милле не был человеком революционных взглядов, но, правдиво изображая жизнь и труд крестьянства, он невольно придавал своим картинам социальный смысл, который воспринимался его современниками. Патриархальные воззрения художника нашли выражение в картине «Вечерний звон» (1858—1859, Париж, Лувр), словно наполненной звуками

колоколов и отблесками заходящего солнца; оно озаряет поля и крестьян — мужа и жену, которые застыли в молитве, спокойные и сосредоточенные. «Жизнь никогда не оборачивалась ко мне радостной стороной,— писал Милле,— я не знаю, где она, я ее никогда не видел. Наиболее веселое из того, что я знаю, это покой, тишина, которыми так восхитительно наслаждаешься в лесах или пашнях». Эти настроения умиротворенности, тишины и покоя пронизывают его лирические картины: «Пастушка, стерегущая стадо овец» (1863, Париж, Лувр), «Молодая пастушка» (1872, Бостон, Музей). В последние годы жизни Милле искал в природе гармонию, недоступную, по его мнению, человеческому обществу. Все более значительное место в его творчестве занимал пейзаж. К нему обратился художник, выехавший в Шербур в период осады Парижа и славных дней Коммуны. Но, оставшись чуждым общественно-политической борьбе своего времени, Милле до конца дней сохранил свои демократические убеждения.

Курбе. Вместе с коммунарами в числе героических борцов Парижской коммуны был Гюстав Курбе (1819—1877). С его именем связывают создание новой эстетики, обосновывающей ценность будничного, повседневного, утверждение реализма во французской живописи. Замечательный организатор и горячий пропагандист реалистического демократического искусства, он вступил в решительную борьбу с салонным искусством. «Мы требуем от художника в первую очередь современности,— говорил Курбе,— потому что мы хотим, чтобы он оказывал влияние на общество, направлял его по пути прогресса. Мы требуем от него правдивости, ибо, чтобы быть понятным, он должен быть близким к жизни».

Курбе родился на юго-востоке Франции, в зажиточной крестьянской семье, учился в Безансоне, а затем в Париже. Его ранние произведения «Автопортрет с черной собакой» (1844, Париж, Музей изящных искусств) и другие проникнуты настроениями мечтательности и свидетельствуют о романтических устремлениях художника. Однако вскоре в нем пробуждается глубокий интерес к трезвому и точному отображению повседневной действительности в различных проявлениях. Он начинает изображать своих современников в натуральную величину, усиливая монументальность, плотность объемов, материальность, весомость форм. Повседневности провинциальной жизни Курбе придает значительность, которой она не имела у его предшественников. Социальные идеи нашли наиболее сильное выражение в картинах «Дробильщики камней» (1849—1850, ранее в Дрезденской галерее, погибла во время второй мировой войны) и «Похороны в Орнане» (1849, Париж, Лувр) (илл. 230).

В героическом плане решена композиция «Дробильщики камней». Художник вложил социальный смысл в образы рабочих — старика и юноши, измученных непосильным трудом, но упорных, выносливых; они сродни окружающей их суровой природе. «Так начинают и так кончают»,— написал Курбе в объяснении к этой картине. Огромная пластическая выразительность фигур подчеркнута контрастами света и тени. Отказываясь от ярких красок, Курбе обращается к строгой ограниченной гамме, предпочитает темные цвета с их постепенными переходами к светлым, при этом достигая богатства и глубины тонов. Колорит картины внутренне сосредоточенный, интенсивность цвета усилена плотностью слоёв краски.

Подлинным откровением была картина «Похороны в Орнане», где в крупных масштабах исторической композиции предстали во весь рост ничем не примечательные современники художника. Каждый из участников события написан с натуры. Но, изобразив похороны одного из обывателей провинциального городка, Курбе дал не просто жанровую сцену или групповой портрет жителей Орнана. Он запечатлел галерею характер-

ных типов мелких буржуа и крестьян, ремесленников и священнослужителей своего времени. Ряд лиц—участников сцены—носит следы мещанской ограниченности, бессердечия, лицемерия. Торжественности печального похоронного обряда соответствуют лишь черные траурные одежды и застылая чопорность присутствующих, только некоторые из них действительно переживают утрату. Остальные сохраняют присущую случаю скорбную мину. Жизненность сцены подчеркивает прозаично обыденный вид безразлично-профессиональных участников обряда — мальчика-прислужника, причетников, равнодушного могильщика. Фигуры заполняют почти всю плоскость картины, придают ей величественно-монументальный характер. Сдержанный колорит построен на контрастах черного и белого, образующих живописную ткань композиции, в которую вплетаются оттенки красного и серо-голубого, выражающие траурную напряженность сцены похорон. Краски положены сочным плотным слоем. Перед зорким взглядом художника реальная действительность словно раскрывается во всей своей многогранности, мощной пластике.

Передаче острой характерности и пластичности форм Курбе уделял особое внимание. Он предпочитал писать на тонированных холстах, переходя от темных к более светлым тонам и оживляя самые светлые места резкими бликами. «Я делаю в моих картинах то, что солнце делает в природе»,— писал художник. Расширив круг тем, Курбе стремился изображать все то, что он видел своими глазами: людей всех классов и сословий. В картине «Мастерская художника» (1855, Париж, Лувр), этой своеобразной «реальной аллегории», он представил свои модели и тех, кого писал и кого собирался писать в будущем: своих друзей Бодлера и Прудона, охотника с собакой, торговца, священника, обнаженную модель и самого себя, сидящего за мольбертом.

Открытое столкновение Курбе с официальными кругами произошло в 1855 г., когда, отвергнутый Салоном, он устроил выставку своих произведений в бараке, построенном невдалеке от Всемирной выставки. Известность художника выходит далеко за пределы Франции. В Бельгии и Германии художественная молодежь приветствовала его как учителя и вождя реалистического направления в живописи.

Свое восприятие мира во всей его реальности и осязаемой конкретности форм Курбе передает в портретах, пейзажах и натюрмортах. В портреты он вводит элементы пейзажа или интерьера. Иногда его портреты кажутся этюдами к жанровым картинам. Таковы Бодлер, поэт и тонкий критик, поглощенный работой (1848, Монпелье, Музей Фабр), композитор Берлиоз, сидящий за роялем в глубокой задумчивости (1850, Париж, Лувр). Резкий свет, падающий на его лицо, освещает высокий лоб, седые волнистые волосы, проницательный серьезный взгляд мыслителя-творца. Совсем иной характер носит портрет мецената Брюйяса, изображенного на прогулке в момент встречи с художником, в картине «Здравствуйте, господин Курбе» (1854, Монпелье, Музей Фабр) — это, по существу, жанровая сцена. Тенденция перерастания жанровой живописи в портрет в дальнейшем будет развита импрессионистами.

Значителен вклад Курбе в развитие натюрморта, подчас объединенного с пейзажем. Столь же материальны, как натюрморты и жанровые картины, и пейзажи Курбе. Он пишет в чаще леса животных — «Козули у ручья» (1866, Париж, Лувр), к концу жизни — море, то величественное, спокойное и торжественное — «Море у берегов Нормандии» (1867, Москва, ГМИИ), то вздымающееся могучими гребнями волн — «Волна» (1870, Париж, Лувр), но всегда прекрасное, манящее переливами красок, просторами далей, осязаемостью влаги.

Тематическая картина продолжает занимать видное место в творчестве Курбе в 60-е гг. Иногда в его искусстве проскальзывают ноты салонной

красивости, и тогда оно отмечается правительственными наградами, которые художник отвергает. Но и в эти годы он не сдает своих позиций страстного борца за реализм. В картине «Возвращение с конференции» (1863, не сохранилась) художник сатирически показывает пьяных церковников, которые едва держатся на ногах, вызывая насмешки крестьянина — свидетеля этой сцены.

В период Парижской коммуны Курбе становится ее активным участником и как художник и как общественный и политический деятель, президент федерации художников, «блюститель всех видов искусств и музеев Парижа». После поражения Коммуны брошенный в тюрьму Курбе был приговорен к колоссальному штрафу за восстановление разрушенной в дни Коммуны Вандомской колонны, памятника реакции. С помощью друзей художнику удается бежать в Швейцарию, где проходят последние годы его жизни. Он продолжает работать среди других изгнанников коммунаров. К этому времени относится его пейзаж «Хижина в горах» (1870-е гг., Москва, ГМИИ).

Мужественное реалистическое искусство Курбе, его бунтарство, его призывы обратиться к изображению современности оказали большое воздействие на формирование многих прогрессивных художников не только во Франции, но и далеко за ее пределами — в Бельгии и Германии, Венгрии и Румынии. Поставленные им задачи воссоздания различных сторон современности нашли решение в творчестве следующего поколения французских живописцев, выступивших в последней трети 19 в.

ИСКУССТВО ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ 19 ВЕКА

Поражение Парижской коммуны и усиление реакции вызвали глубокие изменения в художественной жизни Франции. Деятели буржуазно-демократического лагеря еще продолжают создавать большие прогрессивные ценности в области искусства. Однако последовательное развитие реалистической демократической культуры и ее подъем на новую социально-эстетическую ступень были обусловлены формированием пролетарской идеологии, революционным движением рабочих. Противоречие между господствующей буржуазной культурой и культурой демократической, обозначившееся с первых шагов утверждения капиталистического общества, в последней трети 19 в. стало необычайно резким и обостренным.

Под покровительством официальных кругов пышно расцвело так называемое салонное искусство (то есть, допускавшееся в официальные Салоны). Оно утверждало идеи господствующих классов, прославляло буржуазные и монархические режимы, либо уводило в фальшиво искаженный мир античной мифологии и аллегорий, которые оправдывали появление бесчисленных вариантов обнаженных, приторно слащавых «венер» и «истин». Усилились условно-стилизаторские, подражательные стилям прошлых веков, направления с преобладанием мистико-символических тенденций.

Господствующим направлениям буржуазного искусства противостояло реалистическое искусство, продолжающее развиваться в условиях идеологической борьбы, преследований и жесточайшей цензуры. Реализм в искусстве конца 19 — начала 20 в. не был однороден, в нем выявились работавшие в традиционной манере мастера демократического направления, подобные Бастьен-Лепажу (1848—1884), который изображал крестьян в исполненных искренности жанровых картинах («Любовь в деревне», 1882, Москва, ГМИИ, «На сенокосе», 1877, Париж, Лувр), или Леону Лермитту (1844—1925), автору правдивых картин, посвященных жизни тружеников («Расплата со жнецами», 1882, Париж, Музей современного искусства). Большую группу составили художники, развернувшие борьбу против буржуазной пошлости мещанско-ограниченного реакционного са-

лонного искусства — Эдуард Мане, Огюст Роден и другие. Мане был в числе активных участников «Салона отверженных» — выставки произведений, отвергнутых официальным жюри в 1863 г. и вызвавших скандальные нападки со стороны буржуазной критики.

Эдуард Мане. Искусство Эдуарда Мане (1832—1883), одного из самых выдающихся французских художников 19 в., во многом связано с переосмыслением в условиях современной ему жизни традиций реалистической сюжетной картины. «Наш долг — извлечь из нашей эпохи все, что она может нам предложить, не забывая о том, что было открыто и найдено до нас»,— говорил Мане. Его учителем в школе изящных искусств в Париже был Кутюр, холодное, лощеное мастерство которого вызвало в нем отвращение к салонным штампам. Настоящими учителями Мане были великие мастера прошлого, а также Гойя, Делакруа и Курбе, который помог ему утвердиться в обращении к темам современности.

В картине «Завтрак на траве» (1863, Париж, Лувр) Мане демонстрировал приверженность реалистической традиции прошлого, утверждал важность обращения к большим эпохам реалистического искусства и вместе с тем — к реальной действительности, к образам повседневной жизни. В эпизоде завтрака на лоне природы он представил, по примеру мастеров Возрождения, обнаженную модель рядом с одетыми по моде своего времени мужчинами. Композиция группы восходит к гравюре Марка Антония Раймонди по известному картону Рафаэля, однако трактовка образов ее получила иной, более живой и конкретный характер. Не прикрытая мифологическим сюжетом, свободная от слащаво-идеализированной трактовки, нагота модели вызвала негодование буржуазной публики.

Еще больший скандал произвела картина Мане «Олимпия» (1863, Париж, Лувр) (илл. 233), изображающая обнаженную модель без прикрас и сюжетного оправдания. Острая наблюдательность художника подмечает характерные особенности модели: угловатость хрупкой фигуры, полную независимости позу, прямой, бесстрастный и чуть рассеянный взгляд. Контрастно звучат светлые тона обнаженного тела, серо-желтой шали и голубоватых тканей на темном фоне. Композиционная схема, идущая от старых мастеров, наполняется новым содержанием; меняется техника живописи, приобретающая более непосредственный и в то же время более этюдный характер.

Со временем Мане все чаще отказывается от композиционных схем классики и стремится давать как бы случайно увиденные, подсказанные самой жизнью решения. Но и в повседневной жизни Мане открывает образы, полные поэзии и обаяния. Таков «Флейтист» (1866, Париж, Лувр), фигурка которого четко вырисовывается на оливково-сером фоне. Острота силуэта, напряженность цветовой гаммы точно соответствуют живому характеру юного музыканта, погружающегося в мир звуков.

На протяжении 60-х и начала 70-х гг. Мане обращается к созданию исторических произведений. Он пишет картину «Казнь императора Максимилиана» (1867, Манхейм, Кунстхалле), запечатлевшую финал наполеоновской авантюры в Мексике.

Восходящая по композиции к «Расстрелу» Гойи, картина Мане не передает исторической драмы, оставаясь холодной и созерцательной. Эту же композиционную схему Мане использует еще раз при изображении сцены расстрела коммунаров («Расстрел коммунаров», акварель, 1871, Будапешт, Музей). Трагическим событиям «Кровавой недели» 21—28 мая 1871 г. он посвящает литографию «Гражданская война» — это документальные свидетельства горячего сочувствия художника идеям Парижской Коммуны.

В дальнейшем (с 70-х гг.) сцены обыденной жизни становятся главными в творчестве Мане. В этих произведениях проявляются все новшества

пленэрной живописи (живописи на открытом воздухе), разработанные его друзьями импрессионистами. Пленэр не изменил, но обогатил уже сложившуюся живописную систему Мане. Необычайной свежестью, чистотой отличается цветовая палитра картины «В лодке» (1874, Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Насыщенная рефлексами, полная динамики, дыхания влажной атмосферы, картина в то же время элегантной четкостью силуэтов связана с работами 60-х годов. По меткости и психологической тонкости обрисовки героев Мане можно сравнить с замечательными писателями-реалистами того времени, с Мопассаном или Золя.

Эти качества Мане выявляются в ряде реалистических, эмоционально насыщенных портретов, таких, как портрет поэта Малларме (1876, Париж, Лувр) или портрет одного из деятелей Коммуны — Анри Рошфора (1881, Гамбург, Галерея), в котором подчеркнуты черты трагизма и героики. Чувственность восприятия натуры и красота неожиданных цветовых сочетаний проявляются в натюрмортах Мане — цветах, фруктах, снеди— «Угорь и краснобородка» (1864, Париж, Лувр), «Пионы» (1864—1865, Париж, Лувр). Все это находит выражение в самой совершенной из его картин «Бар в Фоли-Бержер» (1881—1882, Лондон, Институт Курто) (илл. 235), явившейся своего рода итогом всех исканий, всего творческого пути художника.

Композиция картины производит впечатление случайно выхваченного куска жизни, но она тонко продумана и четко построена. В центре ее — молодая красивая продавщица, утомленная, бесстрастно-безразличная, профессионально-любезная. В большом зеркале, расположенном позади нее, отражается шумный зал бара и множество людей, а сбоку фигура мужчины в цилиндре, обращающегося к продавщице. Так соединяются в картине мир реальный и отраженный в зеркале, и случайный фрагмент приобретает неожиданный эмоционально-смысловой характер в устойчивой композиции. Поразительно красиво написан натюрморт переднего плана: розы в хрустальном бокале, роза, прикрепленная к корсажу платья девушки, ее лицо, привлекающее своей отчужденностью и усталостью рассеянного взгляда. Многочисленные зарисовки с натуры позволили художнику точно схватить характерное движение, тип лица, фигуры, жизненность ситуации. В этом отношении Мане — настоящий продолжатель лучших традиций реалистов прошлого и в то же время он ищет новых приемов изобразительности, выразительной композиции, остроты характерного, намеков, вызывающих множество ассоциаций и обогащающих общее решение.

Мане мечтал о монументальных росписях парижской ратуши, в которых хотел изобразить «чрево Парижа», людей различных состояний в привычной для них обстановке, сцены общественной и коммерческой жизни того времени. Но, к сожалению, этот его замысел не получил осуществления. Видное место Мане занимал в общественной жизни своего времени, привлекая яркой силой и независимостью суждений одаренную ищущую молодежь, сгруппировавшуюся вокруг него.

Дега. Как и Э. Мане, реалистические традиции в искусстве развивал Эдгар Дега (1834—1917) — художник большого оригинального таланта, острого динамичного ви́дения мира. Дега изучал в Италии искусство Возрождения. Горячий почитатель отточенного рисунка Энгра, сам превосходный рисовальщик, он создал множество зарисовок окружающей жизни города с ее беспокойным ритмом, сменяющимися ситуациями. Часто он обращался к изображению труда актрис, балерин, музыкантов, показывал гладильщиц и прачек, напряженную, лихорадочную жизнь скачек, биржи. Отбрасывая все каноны и заученные приемы, художник умел найти неожиданно новую точку зрения, добиваясь впечатления свежести и непосредственности в композиции, всегда продуманной и точно

211. Констебль. Телега для сена. 1821

212. Тернер. Китобойные суда. 1845





213



214

213. Г о й я. Расстрел в ночь с 2 на 3 мая 1808 года. 1814

214. Г о й я. «Что может сделать портной!» Офорт из серии «Капричос». 1793—1797

215. Г о й я. Портрет семьи короля Карла IV. 1800



215

216. Давид. Смерть Марата. 1793

217. Давид. Клятва Горациев. 1784



216



217

218. Э н г р. Портрет Филибера Ривьера. 1805

219. Ж е р и к о. Офицер императорских конных егерей во время атаки. 1812

220. Ж е р и к о. Плот «Медузы». 1818—1819

221. Д е л а к р у а. Резня на Хиосе. 1824

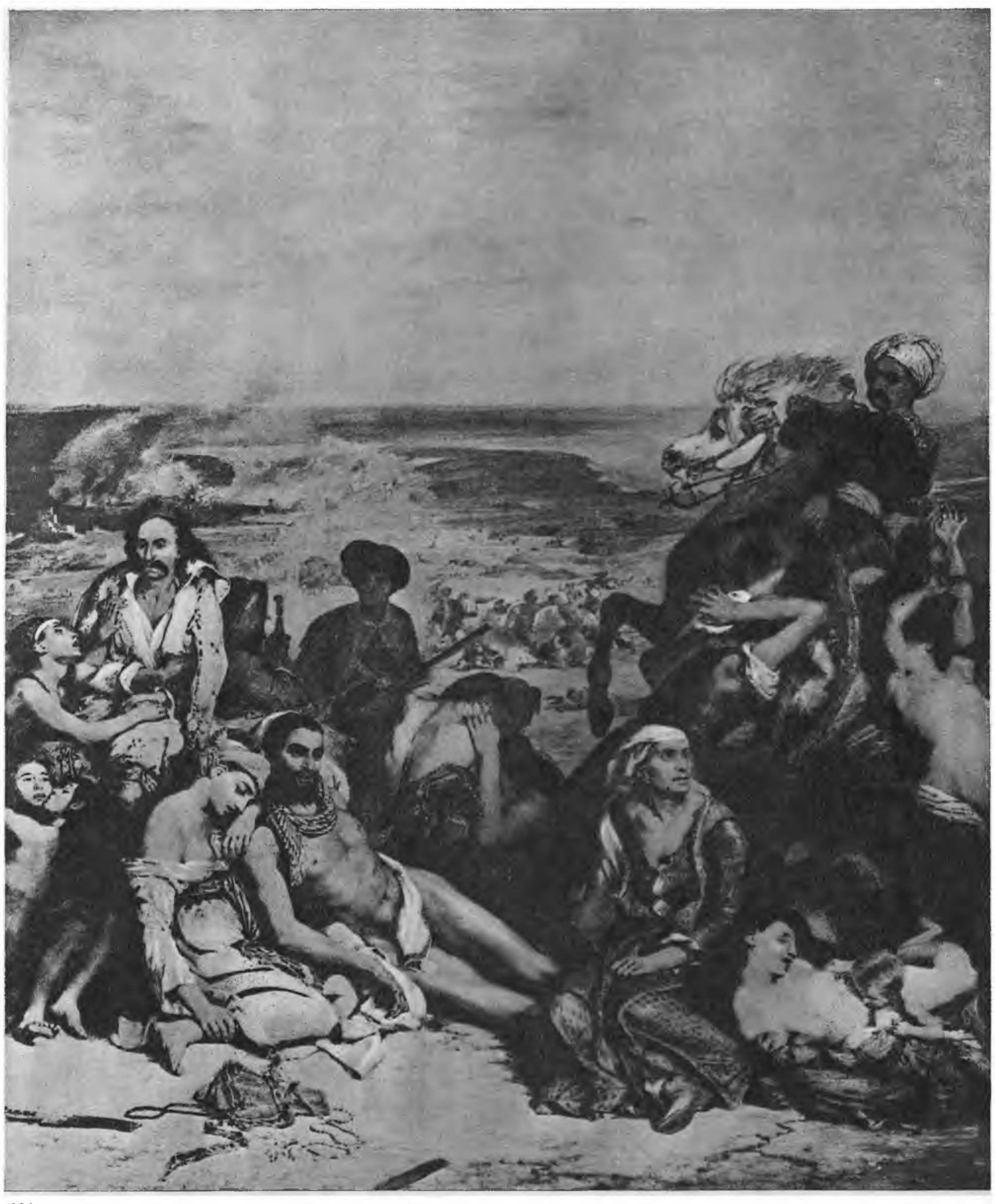


218



219

220



222. Делакруа. Свобода, ведущая народ (28 июля 1830 года). 1830

223. Шальгрен. Триумфальная арка на площади Звезды в Париже. 1806—1836

224. Рюд. Выступление добровольцев в 1792 году («Марсельеза»). Рельеф Триумфальной арки на площади Звезды в Париже. 1833—1836

225. Руссо. Вечер в Кюре. Фрагмент. 1850—1855

226. Коро. Порыв ветра. Около 1865—1870 гг.



222



223



224



225



226

227. М и л л е. Человек с мотыгой. 1863

228. Д о м ь е. Законодательное чрево. Литография. 1834

229. Д о м ь е. Прачка



227

228





230, 231

230. К у р б е. Похороны в Орнане. 1849

231. К. М о н е. Бульвар капуцинок в Париже. 1873

232. Д е г а. Абсент. 1876

233. М а н е. Олимпия. 1863



232



233

234. Ренуар. Портрет артистки Жанны Самари. Этюд. 1877

235. Мане. Бар в Фоли-Бержер. 1881—1882

236. Роден. Граждане Кале. 1884—1886



234

235



237. **М е н ь е.** Пудлинговщик. 1886

238. **У и с т л е р.** Портрет мисс Сайсли Александер. Гармония серого с зеленым. 1872—1874

239. **М е н ц е л ь.** Железопрокатный завод. 1875





237, 238

239

240. Мыслбек. Св. Анежка. Этюд к памятнику св. Вацлава в Праге. 1898—1899 (Чехословакия)

241. Григореску. Веселая крестьянка. 1870-е гг. (Румыния)

242. Мырквичка. Ученица. 1894 (Болгария)





240, 241



242



243. Мункачи. Камера смертника. 1878 (Венгрия)

244. Матейко. Станчик на балу у королевы Боны в Вавеле. 1862 (Польша)



найденной. «Моя работа — это результат размышления, изучения мастеров, это дело вдохновения, характера, терпеливого наблюдения»,— метко писал он о своем творчестве.

Действительно, при всей кажущейся случайности в построении картин Дега в них нельзя ничего отнять или прибавить, не нарушая цельности решения. Такова, например, картина «Музыканты оркестра» (1872, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт), где на переднем плане представлены музыканты, а в глубине, на сцене — танцовщица. Резкий контраст масштабов фигур дает неожиданную остроту композиции, возможность изображения отдельных эпизодов в различных аспектах.

В картинах Дега нет позирующих персонажей, он запечатлевает их в самых естественных и непринужденных позах, с ярко выраженными профессиональными чертами движений. Таковы его балерины на уроке — «Урок танцев» (ок. 1874, Париж, Лувр), где тренировка танцовщицы показана как тяжелый, утомительный труд, или готовящиеся к выходу — «Голубые танцовщицы» (Москва, ГМИИ). Такова и балерина «У фотографа» (Москва, ГМИИ), которая замерла в заученно-напряженной позе перед аппаратом фотографа, запечатленная зорким мастерством художника.

Стремясь передать быстрый ритм современной городской жизни, Дега открывает характерное в случайном мимолетном движении. В портрете графа Лепик с дочерьми на площади Согласия (1873) он размещает фигуры сбоку холста, как бы случайно включая их в общий поток уличного движения. Большое место уделено городскому пейзажу, в который органически вписаны портретируемые, составляющие вместе с ним фрагмент жизни большого города. При этом художник сосредоточивает внимание на портретных характеристиках, острых и глубоких. В ряде произведений Дега отчетливо звучит тема безнадежности, одиночества маленького человека в капиталистическом городе. Таковы образы сидящих за столиком кафе опустившихся, отчужденных друг от друга мужчины и женщины в картине «Абсент» (1876, Париж, Лувр) (илл. 232), некоторые изображения танцовщиц, работниц. Его «Гладильщицы белья» (ок. 1884, Париж, Лувр) выглядят отупевшими от усталости, почти механически выполняющими работу. Но именно эта привычная профессиональная размеренность движений точно схвачена и передана художником.

Со временем в искусстве Дега все заметнее нарастают черты скепсиса, горечи, разочарования, что приводит к более одностороннему изображению явлений, к усилению в его произведениях формально-декоративных черт. Часто он работает в технике пастели.

Дега был одним из организаторов и участников почти всех выставок группы художников, получивших название импрессионистов, хотя его искусство с ярко выраженными самобытными чертами и отличалось от работ его друзей.

Импрессионизм. Впервые название «импрессионизм» было применено к работам художников, противопоставивших Парижскому салону 1874 г. свою выставку «независимых». Это было открытым бунтом против условных штампов оторванного от жизни официального искусства. Одна из картин выставки, «Впечатление — Восход солнца» (по-французски впечатление —«impression» — отсюда «импрессионизм») Клода Моне, дала название всей группе, в которую входили Писсарро, Сислей, затем Ренуар и другие.

Обращение импрессионистов к различным сторонам действительности, к жизни улиц, вокзалов, кафе, баров, к образам современников различных сословий, профессий и общественных слоев, к городскому пейзажу расширило рамки реалистического искусства. А стремление передать быстрый ритм жизни большого города, уловить мгновенное состояние природы, атмосферы, освещения привело к поискам новых средств художественной

выразительности, особой свежести и остроте восприятия, к освобождению палитры от музейной черноты, к просветленной красочной гамме. Со временем, однако, ясно обозначились и черты ограниченности творческого метода и мировоззрения импрессионистов. Погоня за точностью передачи мгновенного зрительного ощущения вытесняет в их искусстве глубину и всесторонность познания мира, этюд — картину, случайно схваченные эпизоды окружающего — темы высокого общественного значения, критической остроты. С середины 1880-х гг. импрессионизм изживает себя. Пленэр в пейзажах импрессионистов из средства реалистической выразительности постепенно превращается в самоцель. После выставки 1886 г. группа распадается, хотя именно с этого времени возрастает воздействие импрессионизма на развитие искусства других стран, а спустя десятилетие начинает расти слава импрессионистов, получающих официальное признание.

Клод Моне. С наибольшей последовательностью принципы импрессионизма были разработаны в творчестве Клода Моне (1840—1926). Его искусство демонстрирует и завоевания этого направления и черты ограниченности. В лучших своих проявлениях оно выражало восхищение художника перед поэзией вечно обновляющейся природы, омытой дождями, сверкающей блеском красок, пронизанной воздухом и светом. Его пленэрные открытия несли обновление всей системе живописи.

Моне родился в Руане, учился у пейзажиста Будена, а затем у мастера академического направления Глейра. В его ранних работах, где изображены люди на фоне природы — «Камилла» (1866, Бремен, Кунстхалле), «Завтрак на траве» (1866, Москва, ГМИИ),— решаются задачи включения человеческих фигур в пейзаж, передачи состояния природы, игры солнечных бликов. Впоследствии человеческая фигура становится лишь деталью пейзажа, частью среды, получающей все более живое и непосредственное выражение. В 1870-е гг. складывается круг тем и характерный художественный язык импрессионизма, обусловленный работой на открытом воздухе, чистая, светлая красочная гамма, своеобразная эмоциональная манера наложения красок с использованием закона оптического смешения цвета.

Клод Моне стремится схватить и передать непосредственное впечатление, производимое на него картинами действительности, находит новые мотивы городского пейзажа, особое внимание уделяет изображению пространства, освещения и воздушной среды. В одной из своих программных картин, «Бульвар Капуцинок в Париже» (1873, Москва, ГМИИ) (илл. 231), он запечатлевает вид шумной улицы Парижа с как бы текущей толпой людей и потоком движущихся экипажей, влажность воздуха и далеко уходящий простор бульваров, видных сквозь голые ветви платанов. Он выбирает точку зрения сверху, с одного из балконов дома, край которого включает в композицию. Неожиданность среза фигур на балконе подчеркивает фрагментарность решения, случайность точки зрения, в действительности точно продуманной и найденной художником. В дальнейшем погоня за передачей неуловимых, изменчивых состояний природы приводит Моне к работе над серией картин, написанных по одному и тому же мотиву природы в разное время дня. Так возникают серии «Стога сена» (1886, одна из работ в Ленинграде в Эрмитаже, другая в Москве, ГМИИ), «Руанский собор» (1893—1895, две в Москве, ГМИИ), которые создает художник, увлеченный стремлением схватить состояние атмосферы, освещения одного и того же мотива пейзажа в различное время суток. Так свет становится истинным героем картины, вытесняя реальные предметы. Постепенная утрата интереса к изображению материальных предметов, погоня за мерцанием красочных и световых пятен приводит к нарастанию в искусстве Моне формалистических тенденций.

Писсарро и Сислей. Вечно изменчивый мир природы привлекал и других художников-импрессионистов, работавших с натуры на открытом воздухе,— Камиля Писсарро (1830—1903) и Альфреда Сислея (1839—1899). Пейзажи Писсарро, самого старшего по возрасту из импрессионистов, давали живое и непосредственное изображение природы, отличались правдивостью, композиционной законченностью, большей сдержанностью цвета. Картины природы у Сислея интимнее по мотивам, гармоничны, лирически-нежны.

Ренуар. Один из самых видных представителей импрессионизма — Огюст Ренуар (1841—1919), искусство которого отличается живым интересом к человеку. Значительное место в его светлом жизнеутверждающем творчестве занимает портрет, а также жанровые композиции, раскрывающие образы французских женщин.

Сын бедного портного, Ренуар с юности начал свою трудовую жизнь, занимаясь росписями по фарфору. На заработанные деньги он поступил учиться в мастерскую Глейра, где сблизился с К. Моне и А. Сислеем. Ранние картины Ренуара носят следы воздействия мощной светотеневой лепки Курбе — такова «Харчевня матушки Антони» (1866, Стокгольм, Национальный музей). В 1870-е гг. живопись Ренуара становится более пленэрной, световоздушная среда объединяет пейзаж и фигуры людей в многочисленных жанровых сценах, овеянных настроениями созерцательности, беззаботности, спокойствия. Он передает веселое оживление, увлеченность танцующих пар в картине «Мулен де ла Галет» (1876, Париж, Лувр), выделяя фигуры переднего плана острой выразительностью движения. Образ человека лишен у Ренуара сложной психологической характеристики, глубины раскрытия внутреннего мира, но в нем — непосредственность обаяния молодости, жизнерадостность. Особым очарованием отличаются созданные им женские образы — «Обнаженная» (1876, Москва, ГМИИ), «Девушка с веером» (ок. 1881, Ленинград, Эрмитаж). С их мягкой грацией тонко гармонируют цветовые решения, построенные на контрастах нежнейших перламутровых оттенков, которыми написана кожа, с насыщенными темными тонами волос или костюмов.

В этюде к портрету артистки Самари (1877, Москва, ГМИИ) (илл. 234) воплощен образ красоты, изящества, молодости. Цветовая гамма портрета, нежная и звучная, построена на сочетании голубовато-зеленых, рыжеватых и тончайших розоватых тонов. Отказавшись от темных теней, Ренуар вводит холодные цветовые тени, сообщающие впечатление жизненности и необычайной трепетности изображению. С конца 1880-х гг. характер искусства Ренуара меняется. Живой интерес к действительности со временем вытесняется условной декоративной манерой.

Роден. С живописью импрессионистов соприкасалось творчество самого выдающегося скульптора 19 в. Огюста Родена (1840—1917), который пролагал новые пути пластике, ломая мертвые схемы и догмы официального искусства. В своем страстном, взволнованном творчестве Роден стремился к утверждению образа положительного героя, к раскрытию мира сложных переживаний, чувств человека, и в то же время не мог преодолеть всех трудностей противоречивых исканий, свойственных искусству того времени.

Роден родился в семье бедного служащего, учился в Школе рисования (впоследствии преобразована в Школу декоративных искусств), рано начал зарабатывать на жизнь декоративной лепниной, украшал здания Парижа и Брюсселя. Огромное впечатление произвел на него Микеланджело, с произведениями которого он познакомился в Италии.

Реалистические устремления Родена и его трагическое восприятие жизни отчетливо проявились в ранней скульптуре «Человек со сломанным носом» (1864, Париж, Музей Родена), утверждавшей духовную значительность и силу образа обездоленного судьбой, но не сломленного человека.

Подлинной монументальности и жизненной правды добивается он в статуе «Бронзовый век» (1876, Париж, Музей Родена), символизирующей пробуждение человечества от сна к новой жизни, к творческой энергии, пробуждение мучительное, тягостное. Поэтичность и острый реализм статуи не были поняты руководителями Салонов и вызвали оскорбительные нападки на ее автора. Только вмешательство ряда видных скульпторов помогло Родену избавиться от травли.

В 1880 г. он получает первый государственный заказ на оформление бронзовой двери для Музея декоративного искусства. Так возникает замысел центрального монументального произведения Родена «Врата ада» (1880—1917), задуманного по контрасту с «Вратами рая» Лоренцо Гиберти, флорентийского скульптора эпохи Возрождения. В этом произведении Роден стремился воплотить судьбы человечества, соединив конкретные реалистические образы с обобщенными символами. Темы «Божественной комедии» Данте он дополняет мифологическими и библейскими, образами собственной фантазии. Безграничность воображения художника, порождающего все новые образы, приводит к многократным изменениям отдельных частей проекта, препятствуя завершению работы. Сюжетная неясность, перегруженность общего замысла лишают его цельности, жизненной и социальной значительности, характерной для реализма 19 в.

Однако вылившиеся в ходе работы из общего замысла отдельные произведения — «Мыслитель», «Адам», «Ева», «Поцелуй» и другие— составили основную тематику творчества скульптора до конца дней и донесли до нас поразительную мощь дарования Родена.

Его «Мыслитель» (1879—1900; отлив установлен в Париже перед Пантеоном в 1904 г.) олицетворяет ищущую концентрированную силу мысли, глубину страсти и мрачных раздумий, выраженную во всей его позе, напряжении могучих мышц, в глубоких морщинах, избороздивших его чело. Охвачена раскаянием и стыдом «Ева» (Париж, Музей Родена; Москва, ГМИИ) — образ, полный горестного отчаяния. Точно соответствует замыслу подчеркнуто-эмоциональная трактовка произведений Родена, то исполненных в энергичной волевой манере, то моделированных тончайшей светотенью, живописными градациями, но всегда трепетных, живых, беспокойных. Кажется, что мрамор его скульптур дышит, связанный со световой средой, с окружающим пространством.

С наибольшей силой лучшие качества искусства Родена раскрываются в памятнике «Граждане Кале» (1884—1886, установлен перед зданием ратуши в Кале в 1895 г.) (илл. 236), одном из значительнейших произведений европейской монументальной пластики 19 в. Он посвящен реальным героям французской истории 14 в.— участникам обороны Кале от английских войск. Это памятник мужеству и доблести патриотов Кале, согласившихся добровольно пойти на смерть в лагерь врага во имя спасения родного города. Прекрасный и глубочайший смысл их подвига вдохновил Родена на создание поразительного по экспрессии произведения, исполненного такой силы чувства, как будто скульптор был очевидцем трагедии. Он представил медленное скорбное шествие одетых в рубище, с веревками на шее граждан, которые несут завоевателям ключ от города. Каждая из шести фигур этой группы остроиндивидуальна и раскрывает целую гамму чувств и мыслей — от мужественной решимости и убежденности до задумчивого сомнения, душевной борьбы и отчаяния. И вместе с тем все фигуры объединены, взаимосвязаны и составляют необычайно сильное целое.

Воплощением героического духа группы воспринимается человек с ключом от города. Суровое волевое напряжение, глубокое раздумье и непреклонная решимость написаны на его лице, во всей фигуре, в жесте рук, в прочной постановке ног. Другие дополняют и развивают лейтмо-

тив темы, подобно хоровому началу, тому представлению о народе — основном герое исторической трагедии,— которое утверждается в лучших произведениях мирового реалистического искусства этого времени.

Роден задумал установить группу на низкой плите-постаменте, чтобы идущие герои Кале оставались всегда рядом со своими потомками-согражданами. В повседневную суету обычных дел, движения они должны были внести ту приподнятость и героику, которые сообщают всем персонажам памятника подлинное единство. Никогда позже не поднимался Роден до такой глубины прозрения и воплощения сложнейших человеческих чувств, как в этом монументе.

Устремление к героизации образа ощутимо в памятнике Бальзаку (1893—1897, отлив установлен в Париже), в портретах. Среди них выделяется портретный бюст Виктора Гюго (1897, Москва, ГМИИ), передающий черты могучего творческого гения, духовную силу писателя.

В конце 90-х гг. в творчестве Родена усиливаются тенденции литературной символики. Поиски специфических приемов в обработке материала превращаются в самоцель; эскизность, незаконченность приобретают характер «артистически» недоговоренного намека. Несмотря на рост известности скульптора, овладевшего всем арсеналом мастерства, утрата внутренней идейной значительности снижает силу воздействия большинства его поздних работ.

Великие традиции гуманизма и реализма Роден развивает лучшими своими произведениями 70 — 90-х гг., определяющими его вклад в развитие мировой пластики.

ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ

На протяжении 19 в. одно из передовых мест в Европе занимает немецкая культура, которая достигает высокого расцвета. В Германии сложилась философская система Гегеля. Здесь выросла научная теория коммунистической революции — бессмертное учение Маркса и Энгельса. Имена Гёте и Гейне, Бетховена и Вагнера стоят в ряду с именами величайших деятелей мировой культуры. Исторический вклад немецкого народа был громадным в области поэзии и музыки. Изобразительное искусство, так же как и архитектура, не поднялись здесь до такого уровня. Их достижения связаны с распространением противостоящих друг другу направлений — классицизма и романтизма, имевших своеобразную национальную окраску. В первой трети 19 в. возникает реалистическое течение, которое достигает вершины во второй половине века в искусстве А. Менцеля.

Подъем творческой мысли в Германии был тем более необычайным, что он произошел в стране, которая на протяжении почти всего 19 в. продолжала оставаться раздробленной на ряд самостоятельных королевств, курфюрств, княжеств. Лишь к концу века, объединившись в единое государство, усиленно набирая темпы развития промышленности, Германия выдвинулась в ряды мощных капиталистических держав мира с передовым рабочим классом, вооруженным теорией научного коммунизма. И все же прогрессивные тенденции встречали на пути своего развития порой непреодолимые препятствия; в Германии сохранили свое влияние реакционные милитаристические элементы с прусским юнкерством во главе, которые вели страну к грядущим катастрофам.

Противоречивость и сложность политической обстановки в Германии в начале 19 в. обусловили характер ее культурного развития. Завоевательные войны Наполеона способствовали разрушению феодальных порядков, но народное движение против иноземных захватчиков было

использовано феодальной реакцией. После изгнания наполеоновских армий в немецких государствах распространяется движение против влияния французского просвещения; возрастает интерес к национальному, в частности средневековому, культурному наследию, что является одной из отличительных черт романтизма.

Архитектура

Наряду с романтическими течениями в изобразительном искусстве в немецкой архитектуре с конца 18 в. утверждается классицизм. В Бранденбургских воротах, сооруженных Карлом Лангхансом в Берлине в 1788—1791 гг., дорический ордер применен для возвеличивания усиливающегося Прусского государства. В постройках Карла Фридриха Шинкеля (1781—1841) царит строгий спартанский дух, но они отмечены тяжеловесностью и некоторой сухостью исполнения (Новая караульная в Берлине, 1816—1818). В ряде поздних сооружений Шинкель использует черты готического стиля, предвосхищая некоторые тенденции дальнейшего развития немецкой архитектуры.

Во второй половине 19 в., несмотря на расширение строительства, не было создано значительных по своим художественным достоинствам сооружений. Господство эклектики, подражательства разным стилям приобретает космополитический характер.

Живопись

С начала 19 в. классицизирующие тенденции в немецкой живописи были вытеснены романтическими. В немецком романтизме преобладало реакционное направление, получившее поддержку со стороны господствующих классов. В условиях реакции многие немецкие художники становятся на примиренческие позиции, не могут подняться над буднями мелких дел. Лишь в творчестве некоторых из них нашли отражение прогрессивные тенденции эпохи. Самые живые явления романтического искусства проявились в области портрета и пейзажа.

Рунге. Портреты составляют лучшую часть художественного наследия Филиппа Отто Рунге (1777—1810), работавшего в Гамбурге. Близкий к кругу гамбургских романтиков-литераторов, сам видный теоретик живописи, уделявший большое внимание проблемам цвета и его гармоний, автор трактата «Цветовой круг», Рунге стремился всю свою недолгую жизнь к построению сложных, надуманных аллегорий. Он мечтал о фантастико-музыкальной поэме в цикле композиций «Четыре времени суток», но действительно живые образы создал, обратившись непосредственно к натуре. В «Автопортрете» (1805, Гамбург, Кунстхалле) поэтическое восприятие действительности сочетается с зоркостью взгляда аналитика, со строгим и точным мастерством рисунка.

С удивительной тонкостью и тщательностью исполнен пейзаж, на фоне которого представлены старики — родители художника, около которых примостились их внуки,— «Портрет родителей» (1806, Гамбург, Кунстхалле). Сурово скорбны морщинистые лица встревоженных стариков, резким контрастом воспринимаются рядом с ними розовощекие дети, глядящие на мир широкооткрытыми глазами. Свое уважение перед человеком, озабоченность за его судьбу, восхищение перед богатством и красотой родной природы передает Рунге в этом своем произведении.

Фридрих. Природа стала главным объектом изображения Каспара Давида Фридриха (1774—1840), чья деятельность протекала главным образом в Дрездене. В своих пейзажах художник выражал чувство преклонения перед величием природы, а также переживания, полные мрачного раздумья, пессимизма. Излюбленные мотивы пейзажей Фридриха — пустынные скалистые громады, которые он пишет в различное

время дня, любуясь их плавными очертаниями, игрой света, переливами красок на каменных глыбах. В лучах заходящего либо восходящего солнца они подчас утрачивают свою материальность, превращаясь в подобие миражей,— «Горный пейзаж» (Москва, ГМИИ).

В картинах Фридриха находит отражение и борьба немецкого народа против наполеоновского завоевания — «Могила Арминия» (1813) и растущая реакция, сковывающая творческие силы нации,— «Гибель «Надежды» во льдах» (1822, обе — Гамбург, Кунстхалле). Человек в пейзажах Фридриха — маленькая одинокая фигурка, затерянная в необъятных просторах холодного необжитого мира, или пассивный наблюдатель, созерцающий туманные дали, уносящийся в мечту,— «Двое, созерцающие луну» (1819—1820, Дрезден, Картинная галерея).

Более радостным настроением отличаются картины природы родного Фридриху селения. Поэтичны залитые солнцем «Луга под Грейфсвальдом» (1820—1830, Гамбург, Кунстхалле), напоминающие чудесные описания природы у писателей и поэтов-романтиков.

Обращение к действительности и ее образам свойственно лучшим произведениям немецкого искусства середины 19 в.

Менцель. Расцвет реализма в немецкой живописи ознаменован творчеством Адольфа Менцеля (1815—1905), сочетавшего блестящий дар живописца и рисовальщика с добросовестностью ученого-историка. Художник широких замыслов, Менцель стремится охватить жизнь во всем ее разнообразии. Лучшие качества Менцеля-живописца проявились в картинах и этюдах, написанных непосредственно с натуры, в широкой, свободной манере: «Комната с балконом» (1845), «Железная дорога Берлин — Потсдам» (1847, обе — Берлин, Национальная галерея), где пейзаж и интерьер пронизаны ярким солнечным светом.

Менцель первый ввел в исторический жанр реалистический метод. В 1840 г. он предпринял громадный труд по иллюстрированию «Истории Фридриха Великого» Ф. Куглера, создав четыреста рисунков пером (для гравюры на дереве), лаконичных и острых. Эта работа выдвинула его в число знаменитейших немецких графиков того времени. В иллюстрациях Менцеля особенно привлекает достоверность в обрисовке исторической обстановки, костюмов, умение схватить характерное. И все же художник, как и историк, не избежал черт идеализации в характеристике Фридриха, представленного в виде справедливого просвещенного монарха. К этой же теме Менцель обращается и в живописи. Самая живая из цикла картин, посвященных Фридриху II,— «Круглый стол в Сан-Суси» (1850, не сохранилась). Художник рисует изысканное общество, окружающее Фридриха в его резиденции. Среди присутствующих — знаменитый французский философ Вольтер. Мастерски изображена обстановка дворца, свободно сгруппированы вокруг стола собравшиеся, и все же черты однообразно описательной манеры присутствуют и здесь.

Поездки во Францию и знакомство с достижениями французского искусства укрепляют реалистическую направленность творчества Менцеля и его острый интерес к современности во всем разнообразии проявлений. В его искусстве находят отражение события революции 1848 г. Он пишет «Почести погибшим в Мартовские дни» (1848, Гамбург, Кунстхалле), обнаруживая свои демократические настроения, сочувствие жертвам восстания. Он создает «Железопрокатный завод» (1875, Берлин, Национальная галерея) (илл. 239), одну из первых в западноевропейской живописи картин жизни рабочего класса, индустриального труда. С документальной точностью изображает художник огромный цех завода, станки и освещенных пламенем печи рабочих, условия их тяжелого, изнурительного труда. Тут же в цехе, примостившись за листом железа, заканчивают они наспех свой скудный завтрак. Некоторая чернота и сухость

живописи не снижают громадного значения этого произведения, показывающего коллективный труд индустриальных рабочих, своеобразную мощь и красоту машин.

Многочисленные подготовительные рисунки к картинам, сделанные с натуры, характеризуют Менцеля как одного из самых крупных, со времен Дюрера, рисовальщиков Германии. Среди них и тщательнейшие рисунки деталей костюмов, обстановки, и живые наброски людей, пейзажей, интерьеров, исполненные углем и карандашом, пером и кистью.

Искусство Менцеля получило признание далеко за пределами Германии. Крупнейший русский критик-демократ В. Стасов называл его «одним из самых великих художников». Однако творчеству Менцеля присущи черты ограниченности: пассивная созерцательность и перегруженность деталями его исторических полотен, за которыми подчас стушевывается главное, а также прославление реакционной силы гогенцоллерновской Пруссии, выдвигающейся среди конгломерата немецких государств.

После победы над Францией в войне 1870—1871 гг. и образования Германской империи с господством юнкерства и крупной буржуазии в стране развертываются большие строительные работы. Официальное искусство, прославляющее монархию, идет по пути все большего отхода от действительности в мир вымысла. Защитники реалистического искусства вынуждены работать в трудных условиях нарастающей реакции.

Лейбль. Традиции реализма в немецкой живописи последней трети века продолжает Вильгельм Лейбль (1844—1900). Интерес к жизни людей труда, проблеме световоздушной среды и пространства приводит его к созданию картин: «Мальчик савояр» (1869, Ленинград, Эрмитаж), «Общество за столом» (1870—1873, Кельн, Музей), «Неравная пара» (1876—1877, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт). Далекие от социальной заостренности, они правдиво изображают крестьян баварских деревушек, привлекая серебристой тональной живописью. В поздних своих работах Лейбль переходит к импрессионистической манере живописи, распространяющейся в Германии.

ИСКУССТВО БЕЛЬГИИ

В результате революции 1830 г. Бельгия вышла из состава Нидерландского королевства и стала независимым государством. Одна из развитых промышленных стран Европы, Бельгия в 60-х гг. переживает подъем демократической художественной культуры, которая формируется в борьбе с рутиной официального искусства.

Менье. В завоевании темы современности, в сложении реализма одно из первых мест принадлежало Константену Менье (1831—1905). Искусство его сложилось на почве развернувшегося в Бельгии революционно-демократического движения. Свое дарование художник посвятил изображению рабочего класса, его созидательному труду.

Окончив Брюссельскую Академию художеств, Менье начал работать в живописи. Позже он обратился к скульптуре, создав в ней лучшие свои произведения. Его вдохновляло искусство Милле, Курбе, Родена. Суровая, «черная страна» угольного района Боринажа, которую Менье посетил в конце 70-х гг., открыла перед ним новый мир. Заводы, шахты, фабрики сливаются в его живописи, графике и скульптуре в образ индустриальной страны. Менье воспроизводит почти каждый час жизни рабочих — углекопов, шахтеров, собравшихся у шахты, моменты спуска, работы под землей, катастрофы, уносящие жизни, минуты краткого отдыха. Народ выступает в его произведениях как созидатель жизненных ценностей, исполненный сознания своей силы. Тема труда открыла Менье

значение пластики, которая с особой полнотой могла выразить грубую, но могучую красоту человеческого тела, раскрывающуюся в трудовом напряжении, динамичном ритме. Менье свободно развивает движение, подчиняет его всегда волевым импульсам человека.

Мощь и величие, забитость и приниженность иногда переплетаются в одном образе. В «Пудлинговщике» (1886, Брюссель, Музей старинного искусства) (илл. 237) монументальные линии свисающей руки выражают одновременно усталость, сковывающую тело, и силу. Изучая натуру, Менье запечатлевает жизненную конкретность образов, отпечаток, наложенный трудом на облик и характер рабочих разных профессий, но он не повествует, а стремится передать своеобразие состояния человека пластическими средствами: выделяет главное, характерное, энергично моделирует компактные массы, дает цельный, выразительный силуэт. Спокойствие и сдержанность движений при внутренней напряженности определяют монументальную силу его образов.

В скульпторе Менье выделяются две группы: в образах первой — художник ищет внешней характерности облика, подчеркивает профессиональные черты в позах, в жестах, в костюме («Булонский рыбак», 1890). К другой, более значительной группе принадлежат образы социального обобщения («Молотобоец», 1885). В результате исканий Менье приходит к созданию героического образа рабочего. «Грузчик» (ок. 1905, все три — Брюссель, Музей Менье) — это символическое воплощение промышленного города, образ пролетария, исполненный огромной моральной значительности и достоинства. Спокойное величие и активная сила раскрываются в физической мощи фигуры, в устойчивости позы, в волевом повороте корпуса и головы, в могучем развороте плеч. Менье возрождает классическое понимание красоты человеческого тела. Одежда подчиняется упругим движениям. Пластическое богатство образа воспринимается с разных точек зрения. В строгом, классически правильном лице грузчика — бюст «Антверпен» (1900, Брюссель, Музей Менье) покоряет несгибаемая воля, сдержанная сила. Мешок, наброшенный на голову и плечи рабочего, казалось бы столь простая бытовая деталь, подчеркивает устойчивость и монументальность скульптуры.

Менье принадлежит множество рельефов, интересных воплощением коллективного труда. «Индустрия» (1901, Брюссель, Музей Менье) передает процесс плавки — единый порыв усилий рабочих подчиняет все движения общему ритму. Итог его творческой деятельности — монументальный «Памятник труду», который, однако, не был завершен.

ИСКУССТВО СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

Специфика искусства нового времени в странах Центральной и Юго-Восточной Европы (Польше, Чехии и Словакии, Венгрии, Румынии, Болгарии, у народов Югославии) определилась теми особенностями их политического и экономического развития, которые связаны с процессом формирования буржуазных наций.

Несмотря на своеобразные пути развития каждой из этих стран, есть ряд черт, сближающих их культуру и искусство. В 19 в. все они переживают высокий подъем национально-освободительной борьбы. В Болгарии и Румынии эта борьба завершилась образованием национальных независимых государств, в Венгрии — привела к компромиссу в пользу господствующих классов, в Польше, в Чехии и Словакии национальное освобождение в 19 в. так и не было достигнуто. Но независимо от результатов борьбы культура и искусство этих стран сыграли громадную роль

в формировании национального самосознания народов, поднявшихся против иноземного гнета. Основоположники новой культуры и искусства стремились подчеркнуть ее национальные основы, интерес к историческому прошлому, к народным характерам и обычаям, к фольклору, к родной природе.

Многовековой гнет иноземных завоевателей затормозил развитие искусства этих стран. В Болгарии и Румынии вплоть до 19 в. господствовало религиозное искусство; формирование светского протекало на протяжении первой половины века с огромными трудностями, вызванными резким переходом к реализму нового времени. В Венгрии, Чехии, Польше уже в начале 19 в. были созданы значительные произведения живописи и графики. Расцвет реализма в этих странах приходится на 70—80-е гг. 19 в., когда в их искусстве утверждается демократизм, в ряде случаев близкий критическому реализму русского искусства. На основе национального реалистического наследия этих стран сформировалось впоследствии передовое искусство стран социализма.

ИСКУССТВО БОЛГАРИИ

Пятивековой турецкий гнет, утвердившийся в 1393 г. после завоевания Болгарского царства Османской империей, отрицательно сказался на развитии болгарской культуры. И все же, вопреки всем трудностям, болгарский народ сохранил национальные традиции своей культуры. Она способствовала формированию самосознания, развитию борьбы за независимость, усилившейся в 19 в. Начальный период ее, связанный с движением за религиозную независимость, получил название национального Возрождения и характеризуется строительством церквей и монастырей.

Высоко в горах, в живописном месте был сооружен Рильский монастырь. Стены его главной церкви снаружи и внутри расписаны яркими фресками на сюжеты из священного писания. В сценах «Страшного суда» в аду среди грешников изображены богатеи «чорбаджии» в национальных костюмах. В отдельные композиции введены детали природы, быта болгарского крестьянства, рядом с «небожителями» размещены портреты дарителей. Вслед за портретными изображениями, включенными в церковные росписи, появились первые светские портреты.

Доспевский. К портретному жанру обратился Станислав Доспевский (1823—1877), получивший образование в Москве, а затем в Петербургской Академии художеств. Изображая своих современников, он раскрывал в их образах типичные черты передовых людей того времени: стремление к знаниям, энергию, волю, убежденность. Таковы портреты археолога Захариева, жены художника (оба — София, Национальная галерея). Не порывая окончательно с церковным искусством, Доспевский в своих произведениях не смог преодолеть скованность, застылость.

Павлович. Основоположником исторической живописи в Болгарии был Николай Павлович (1835—1894). Обращаясь к временам независимого Болгарского царства, Павлович способствовал воспитанию чувства патриотизма в болгарском народе. Для более широкого распространения своих картин он переводил их в литографии. Тесная связь болгарских художников с революционным освободительным движением сообщила их творениям значительность, а обращение к народу обусловило реалистический характер их искусства.

После освобождения Болгарии от турецкого ига в результате победы русских в войне с турками в 1877—1878 гг. наступает новый исторический период ее развития. Болгария превращается в капиталистическую страну. В Софии и других городах развертывается гражданское строительство. Организуется рисовальное училище (1896). Укрепляются реалистические и демократические тенденции в болгарской культуре. Крестьян-

ская тема становится главной в литературе и искусстве. Видное место она занимает в творчестве выдающихся живописцев этого времени — Мырквички и Вешина. Оба они по происхождению чехи, но Болгария стала для них второй родиной.

Мырквичка. С теплотой и правдивостью писал сцены шумных красочных базаров, народных обрядов Иван Мырквичка (1856—1938). В картине «Рученица» (1894, София, Национальная галерея) (илл. 242) он изобразил собравшихся в корчме крестьян, из которых двое увлеченно танцуют народный танец — рученицу. Верно схвачены характеры, типы людей; пристальное внимание к их внутреннему миру сближает это произведение с работами русских художников-передвижников.

Вешин. Ноты социального обличения ясно звучат в творчестве Ярослава Вешина (1860—1915). В картине «Отступление турок при Люле-Бургасе» (1913, София, Национальная галерея) он показывает войну как народное бедствие. Победоносно завершенная атака болгарских войск при Люле-Бургасе изображена художником на дальнем плане, а на переднем — в грязи и лужах — трупы убитых, раненые, страдающие люди, брошенные кони и орудия — суровая правда войны.

Ангелов. Крестьянская тема составляла основу творчества Ивана Ангелова (1864—1924), который создал поэтичные картины о крестьянском труде — «Жатва в Чепинском» (1905, София, Национальная галерея). Традиции реализма сохранились в болгарском искусстве в 20 в. в творчестве Христо Станчева и других мастеров.

ИСКУССТВО РУМЫНИИ

По сравнению с Болгарией Румынские княжества в период турецкого ига пользовались некоторыми привилегиями. Однако разрозненность, постоянное соперничество делали их полностью зависимыми от Османской империи. С ее поражением в войнах конца 18 — начала 19 в. с Россией связаны первые успешные выступления румынского народа за национальную независимость. К этому же времени относится формирование светского румынского искусства.

Негулич, Исковеску, Розенталь. Активизации творческих сил румынских художников способствовала революция 1848 г., участниками которой были основоположники портретного жанра Ион Негулич (1812—1851), Барбу Исковеску (1816—1854) и Константин Розенталь (1820—1851). Все трое — члены тайного общества «Братство», готовившего революцию, во время которой они оформляли народные собрания и манифестации. В их произведениях, одухотворенных высокими идеалами гражданственности, героизма и патриотизма, запечатлены образы вождей и участников движения 1848 г.— Николая Бэлческу, Авраама Янку и многих других. Портрет Бэлческу в исполнении Негулича сдержанно строг и реалистичен. Героическая приподнятость и решимость ощущаются в автопортрете Исковеску. Ноты лиризма свойственны ряду портретов Розенталя, которому принадлежит также аллегорическая картина «Революционная Румыния» (все — в Бухаресте, в Музее искусств СРР), написанная не без воздействия «Свободы, ведущей народ» Делакруа. В образе революционной Румынии Розенталь воплотил черты революционерки Марии Росетти. Вдохновенное выражение ее лица, знамя и кинжал в руках, сумеречный грозовой пейзаж передают ощущение напряженного ожидания, готовность к борьбе.

Новый подъем румынская культура переживает после объединения в 1859 г. Валахии и Молдавии в единое государство — Румынию.

Аман. Активную деятельность по организации Художественной школы в Бухаресте, созданию картинной городской галереи, ежегодных художественных выставок развернул Теодор Аман (1831—1891).

В его исторической живописи проявились национально-освободительные тенденции («Изгнание турок из Кэлугерень», «Тудор Владимиреску», обе в Бухаресте, в Музее искусств СРР). Одной из самых эмоциональных своих картин — «Резня болгар турками» (1877, Бухарест, Музей искусств СРР) художник откликнулся на трагическое подавление восстания в соседней Болгарии.

Аман обращался к изображению румынского крестьянства, жизнь которого он рисовал в несколько идиллическом плане («Хора в Аниноаса», 1890, Бухарест, Музей искусств СРР).

Григореску. Наиболее сильное и своеобразное решение крестьянская тема получает в творчестве самого выдающегося румынского живописца — Николае Григореску (1838—1907). Только два года обучался Григореску на родине. Своих учителей он нашел в Барбизоне среди французских пейзажистов-реалистов. Здесь он усвоил метод работы с натуры на открытом воздухе. Природа и человек-труженик стали главной темой его творчества. Если ранние произведения Григореску близки произведениям барбизонцев, то с возвращением домой он обретает индивидуальный творческий почерк. Светлеет, становится более солнечной его палитра. Большое место наряду с жанровыми картинами и пейзажами («В путьдорогу», «Возвращение стада») занимают изображения крестьян. Среди них — «Веселая крестьянка» (1870-е гг.) (илл. 241) или «Крестьянка в мараме» (ок. 1885), спокойная и задумчивая; светло-зеленый фон оттеняет нежно-розовые тона ее молодого привлекательного лица (все — в Бухаресте, в Музее искусств СРР).

Приняв непосредственное участие в русско-турецкой войне 1877—1878 гг., художник по живым впечатлениям исполнил множество рисунков и этюдов, претворенных позже в батальные картины. Выделяется размахом, эмоциональной силой, завершенностью «Штурм Смырдана» (1885, Бухарест, Музей искусств СРР), картина, прославляющая мужество и героизм солдат. Понимание роли народа как главной действующей силы истории сообщает батальным произведениям Григореску правдивость и глубину.

Андреескy. Крестьянская тема остается главной в творчестве Иона Андреескy (1850—1882). Он предпочитает холодные гармонии, построенные на сочетании сближенных серовато-сизых, зеленоватых тонов, передающих грустное раздумье пасмурных дней — «Дорога по холмам» (1870-е гг.). Изредка слепящее солнце врывается в полотна художника, и под лучами его еще контрастнее выделяются убогие избенки и лачуги румынской бедноты—«Дом решетника», «Ярмарка в Бузэу». Тенденции социального обличения, черты драматизма присущи его крестьянским образам— «Девочка в зеленом платке», «Девочка с курицей» (все — в Бухаресте, в Музее искусств СРР).

Лукьян. Социальные тенденции находят развитие в творчестве Штефана Лукьяна (1868—1915). В картине «На раздел кукурузы» (1905, Бухарест, Музей искусств СРР) впервые в румынской живописи он показал массовое выступление крестьянства за свои права. В полных лиризма портретах, в многочисленных натюрмортах, особенно в цветах — огненных маках, сверкающих анемонах,— художник выразил свою страстную любовь к жизни, свету, красоте.

Бенчилэ. Тоница. В первые десятилетия 20 в. среди художников-реалистов работали Октав Бенчилэ (1872—1944), написавший серию картин, посвященных крестьянскому восстанию 1907 г., и Николае Тоница (1886—1940), мастер острой политической графики, автор проникновенных лирических образов. Они продолжали развивать традиции реалистического национального искусства, которые передали художникам социалистической Румынии.

ИСКУССТВО ВЕНГРИИ

Более чем вековой турецкий гнет, а затем австрийское владычество, установившееся в Венгрии с конца 17 в., наложили отпечаток на ее экономическое и культурное развитие. Венгерское население неоднократно поднимало восстания, подавлявшиеся с крайней жестокостью. Борьба за национальную независимость усиливается в конце 18 — начале 19 в., когда страна вступает на путь капиталистического развития.

Укрепление экономики вызывает рост городов, в первую очередь Пешта и Буды, тогда еще не объединенных в один город. В стиле классицизма здесь строится здание Национального музея (архитектор М. Поллак), оформленного величественным восьмиколонным портиком; оно явилось своего рода выражением чаяний набирающей силы нации.

Барабаш. Первые успехи делают живописцы — пейзажисты и портретисты. В реалистически точной, несколько суховатой манере пишет портреты выдающихся деятелей Венгрии Миклош Барабаш (1810—1898), среди них — портрет композитора Листа (1847, Будапешт, Венгерская Национальная галерея), полного творческой энергии, воли, значительности.

Подъем национально-освободительного движения вызывает обостренный интерес к национальной истории, способствуя зарождению исторического жанра. Революция 1848 г. всколыхнула творческие силы народа, пробудила общественное и политическое сознание венгров.

Мадарас. Пафосом революционной борьбы, романтической взволнованностью овеяны исторические картины Виктора Мадараса (1830—1917) «Оплакивание Ласло Хуньяди» (1859) и «Зриньи и Франгепан» (1864, обе — Будапешт, Венгерская Национальная галерея). Художник выступает против монархической тирании Габсбургов, с искренним сочувствием изображая ее жертвы. Несмотря на то, что в картинах Мадараса есть элементы театральной эффектности, он подходит к постижению исторической правды и этим пролагает пути реализму.

Мункачи. Наиболее передовые устремления венгерского народа выражал Михай Мункачи (1844—1900) в своем правдивом, эмоциональном, социально-насыщенном творчестве.

Мункачи прошел суровую жизненную школу, он был подмастерьем у столяра, учился у странствующего художника, бродя вместе с ним в поисках заработка. С огромным трудом удалось ему получить образование в академиях Вены и Мюнхена.

В своих картинах Мункачи изображает сцены крестьянского быта, обращая особое внимание на передачу душевных состояний героев. Острый социальный конфликт эпохи находит отражение в картине «Камера смертника» (1870, Филадельфия, Академия художеств; повторение 1878, Будапешт, Венгерская Национальная галерея) (илл. 243), где образ осужденного на смерть бетьяра (народного героя) достигает высокого обобщения и силы.

Общественный характер приобрела и другая жанровая картина Мункачи — «Щипательницы корпии» (1871), в которой он обратился к эпизоду национально-освободительной войны, а также картина «Ночные бродяги» (1873, обе в Будапеште, в Венгерской Национальной галерее) — изображение группы бедняков, которые шагают по улице в свете холодного раннего утра. Эмоциональности звучания своих полотен художник достигает сложным гармоничным колоритом, напряженными контрастами света и тени, свободным владением средствами мастерства. Реализм, глубина разработки образных характеристик, обращение к темам современности социального звучания сообщают его картинам огромную эмоциональную силу воздействия. Созданная Мункачи к концу жизни картина «Забастовка» (1895) изображает поднимающихся на защиту своих классовых интересов рабочих — растущую общественную силу Венгрии.

Громадное влияние оказало искусство Мункачи на распространение бытовой, и прежде всего крестьянской темы, а также на пейзажную живопись.

Синеи-Мерше. Свежестью и тонкостью живописных приемов обогатил венгерское искусство Пал Синеи-Мерше (1845—1920). В «Майской прогулке» (1873, Будапешт, Венгерская Национальная галерея) светлое голубое небо и свежая зелень травы тонко сочетаются с чистыми яркими красками одежд молодых людей. Пронизанная солнцем и светом, картина вызывает впечатление радости и красочности бытия, непосредственности и живости восприятия натуры.

Холлоши. С конца 19 в. и в первые десятилетия 20 в. в венгерском искусстве усиливаются влияния формализма. Но и в эти годы реалистическая линия развития находит свое продолжение в творчестве Шимона Холлоши (1857—1918). Его оптимистические бытовые картины на сюжеты крестьянской жизни («Очистка кукурузы», 1885, Будапешт, Венгерская Национальная галерея), иллюстрации к поэмам Петефи, работа над исторической композицией «Марш Ракоци» свидетельствуют о тяготении к искусству больших идей и чувств. Воздействие Холлоши сказалось в искусстве его учеников, в реалистических устремлениях ряда художников Венгрии 20 — 30-х гг.

ИСКУССТВО ЧЕХОСЛОВАКИИ

Зарождение капиталистических отношений в землях Габсбургской империи, в том числе в Чехии и Словакии, способствовало развитию чувства национального самосознания чешского и словацкого народов. С ростом национально-освободительного движения распространяется борьба за создание национальной культуры и искусства.

Становление светского искусства в Чехии охватывает период с конца 18 в. до 40-х гг. 19 в. и связано с основанием в 1799 г. Пражской Академии художеств. Здесь утверждаются тенденции классицизма, позже переплетавшиеся с романтическими. В период подготовки революции 1848 г. формируется творчество поколения художников, обратившихся к темам крестьянского быта, национальной истории.

Манес. Страстным патриотом был Иозеф Манес (1820—1872), разносторонне одаренный художник, поэт, музыкант. Во время революции 1848 г. он расписывал знамена национальных гвардейцев, рисовал выдающихся политических деятелей Чехии. После 1848 г. Манес обращается к изображению жизни крестьянства в романтическом поэтизированном плане. Ему принадлежат двенадцать медальонов часов «Орлой» (1865—1866, ныне Прага, Музей) старинной пражской ратуши, посвященных «трудам и дням» крестьянина в различные времена года. Здесь и прививка молодого деревца, и жатва, и покос. Каждая композиция умело вписана в круг медальона; точный рисунок фиксирует характерные позы, движения работающих крестьян; насыщены и гармоничны нарядные краски.

В народной жизни, фольклоре, истории, в родной природе Манес нашел неисчерпаемый источник вдохновения.

Чермак. Историческое прошлое Чехии и Черногории, национально-освободительные движения южнославянских народов, поднявшихся на борьбу против турецких поработителей, составили главную тематику живописи Ярослава Чермака (1830—1878). В картинах «Гуситы, обороняющие перевал» (Прага, Национальная галерея), «Раненый черногорец» (1873, Загреб, Галерея Югославской академии) проявился романтический эмоциональный характер его искусства.

Пуркине. В области бытовой живописи работал Карел Пуркине (1834—1868), создатель демократического образа рабочего-мастерового, читающего газету — «Кузнец Йех» (1860, Прага, Национальная гале-

рея). Это первое изображение сознательного пролетария в чешском искусстве, обратившемся к прогрессивной проблематике того времени.

Косарек. Значительных успехов к середине 19 в. достигает пейзажная живопись. В поисках реалистического образа родной природы работает Адольф Косарек (1830—1859), пейзажи которого отмечены наблюдательностью, большой внутренней правдой («Пейзаж с ветряной мельницей», Брно, Музей).

Маржак. Поэзию лесных чащ тонко чувствует Юлиус Маржак (1832—1899). Его пейзаж «Утро в лесу» (Прага, Национальная галерея) словно пронизан солнечными лучами, освещающими густую листву деревьев. Маржаку принадлежит и ряд декоративных пейзажей исторических мест Чехии, например «Гора Ржип» (1882—1883), картина, украшающая Национальный театр в Праге.

В конце 1870-х гг. выступает целое поколение передовых художников, которые стремятся к возрождению традиций национальной культуры.

Алёш. С наибольшей полнотой идеи национального Возрождения отразил в своем творчестве Миколаш Алеш (1852—1913). Он был автором фресок в фойе Национального театра, который воплощал устремления к национальной независимости страны. Центральное место среди этих фресок занимала аллегорическая композиция «Родина», изображение величавой женской фигуры, которая указывает путь молодому всаднику. Насыщенные движением, декоративные росписи Алеша исполнены в обобщенной манере. Строгими ритмами они связаны с архитектоникой здания.

Более реалистичны его исторические картины. Они раскрывают значительные события прошлого. Внутренним драматизмом насыщена картина «Встреча Йиржи из Подебрад с Матьяшем Корвином (1878, Прага, Национальная галерея), выдержанная в золотистой красочной гамме и акцентирующая внимание на характеристиках и психологических состояниях героев.

Мыслбек. Увлечение национальной героикой прошлого чувствуется в скульптуре Вацлава Мыслбека (1848—1922). Для фойе Национального театра он исполнил аллегорическую статую «Музыка» (1907—1912), отличающуюся монументальностью пластических форм, величавой ясностью выражения.

Мыслбеку принадлежит конный памятник св. Вацлаву — основателю чешского средневекового государства (1888—1924), установленный на Вацлавской площади в Праге после смерти скульптора (этюд — илл. 240). Много работал Мыслбек и в области скульптурного портрета (бюст композитора Сметаны, 1894, Збраслав, Музей чешской скульптуры).

Штурза. Традиции реалистического национального искусства Мыслбека были развиты Яном Штурзой (1880—1925), пластика которого проникнута большим внутренним напряжением и драматизмом. К числу самых значительных произведений чешской скульптуры относится полная трагизма статуя «Раненый» (1920—1921, Збраслав, Музей чешской скульптуры). Динамичность композиционных построений Штурзы предвосхищает достижения скульпторов свободной Чехословакии.

ИСКУССТВО ПОЛЬШИ

Своеобразие путей развития польского искусства в 19 в. определялось той драматической исторической ситуацией, которая сложилась после раздела Польши в 1795 г. между Россией, Австрией и Пруссией. В труднейших условиях раздробленности страны польский народ вел борьбу за утверждение принципов национальной культуры, явившуюся частью общего национально-освободительного движения, которое развивалось на протяжении 19 в. Патриотическая направленность польского искусства сообщала ему романтический пафос национального самоутверждения.

После окончания Венского конгресса в 1815 г., когда в рамках Российской империи было основано Королевство Польское, намечаются новые тенденции в развитии польского искусства. При Варшавском университете организуется отделение изящных искусств с филиалом в Кракове. Оживляется художественная жизнь в Вильно, являвшемся в то время не только культурным центром Литвы, но и одновременно Королевства Польского. Значительное развитие получает гражданское строительство, которое ведется в Варшаве. В 20—30-е гг. застраивается Банковская площадь и примыкающая к ней Театральная с монументальным зданием Большого театра, выдержанного в стиле классицизма (архитектор А. Корацци).

Неудача восстания в 1830—1831 гг. привела к усилению реакции, закрытию в Варшаве и Вильно университетов, перемещению культурного центра в Галицию, в Краков. Многие участники восстания вынуждены были эмигрировать в Париж, где некоторое время работали Мицкевич, Шопен, живописцы Родаковский и Михаловский.

Родаковский. С успехом выставлялся в парижских салонах Генрик Родаковский (1823—1894), автор портрета генерала Дембиньского (1852, Краков, Национальный музей), командовавшего революционными войсками поляков в Венгрии. Этот героический образ глубоко задумавшегося сурового воина — один из типичных, драматических образов польской живописи, истории и поэзии.

Михаловский. С передовыми художественными течениями Франции связана деятельность Петра Михаловского (1800—1855), своеобразный талант которого нашел выражение в полных динамики и романтической напряженности изображениях коней, всадников и в портретах. Широко и свободно писал он картины на крестьянские темы, добиваясь реалистической силы, глубины характеристик моделей («Сенько», ок. 1846, Краков, Народный музей).

Шерментовский. Крестьянская тема становится главной в творчестве художников, выступавших в 60-е гг. в русской области Польши, где нашли широкое распространение идеи русских демократов-народников. Не случайно искусство польского жанриста Юзефа Шерментовского (1833—1876) близко искусству русских художников-передвижников. В картине «Крестьянские похороны» (1862, Варшава, Национальный музей) печально нахмурившееся небо и весь унылый пейзаж тонко соответствуют настроению безысходной тоски.

В период подготовки и проведения восстания 1863 года начинается подъем польской исторической живописи, которая становится своеобразной формой борьбы за национальную независимость страны. В условиях порабощенной и разделенной Польши прошлое страны выступало в особом ореоле романтических мечтаний и идеализации.

Матейко. Создателем многочисленных многофигурных композиций на темы национальной истории был Ян Матейко (1838—1893). Страстный патриот, самый крупный польский художник, все свое мастерство отдавал он борьбе за распространение патриотических идей.

Матейко выбирал для своих картин большие исторические события времен сильной Польши. В «Проповеди Скарги» (1864, Варшава, Национальный музей) он изобразил проповедника 16 в., призывающего к единению польских магнатов. Драматизм ситуаций, психологическое напряжение составляют сильную сторону картины Матейко — «Станьчик на балу у королевы Боны в Вавеле» (1862, Варшава, Национальный музей) (илл. 244). Однако в ряде произведений он приходит к безудержному прославлению феодально-магнатской Польши, к утрате понимания истинного хода исторического процесса — таковы «Люблинская уния», «Баторий под Псковом» (обе — Варшава, Национальный музей). Перегруженность композиций

многочисленными деталями и зрительными центрами снижает эмоциональное воздействие этих произведений.

Земельная реформа 60-х гг. способствовала ускорению темпов развития капитализма в Королевстве Польском, утверждению буржуазной идеологии, крушению романтических иллюзий и развитию критического реализма в искусстве.

Хелмоньский. Изображению жизни польского крестьянства посвятил свое искусство Юзеф Хелмоньский (1849—1914). Он не только поэтизирует образы крестьян и родной природы, но подчеркивает момент социального неравенства и даже протеста — «На фольварке» (Варшава, Национальный музей).

М. и А. Герымские. Тенденции социального обличения выражены в еще большей степени в произведениях братьев Максимильяна и Александра Герымских. Картина «Повстанческий патруль» (ок. 1871, Варшава, Национальный музей) М. Герымского (1846—1874) рисует сцену восстания 1863 г. В картинах А. Герымского (1850—1901) находит отражение тема капиталистического города, труд рабочих — «Рабочие песчаного карьера» (1887, Варшава, Национальный музей). Художники пользуются богатыми возможностями пленэра в полных лиризма, мастерски написанных пейзажах и этюдах.

С начала 20 в. все шире распространяются в польском искусстве влияния импрессионизма, а затем модернизма и символизма. Однако лучшие мастера польского искусства сохраняют верность крестьянской теме и реалистическим традициям.

ИСКУССТВО ЮГОСЛАВИИ

В конце 18 — начале 19 в. с разложением военно-феодального режима и зарождением капиталистической системы в недрах Османской империи усиливается национально-освободительное движение в завоеванных югославянских землях.

Искусство Сербии

Благодаря вмешательству России после Адрианопольского мира 1829 г. получает самостоятельность Сербское княжество, сохраняя лишь вассальную зависимость от Турции. С этого времени быстрым темпом идет процесс становления сербской культуры и искусства. Наряду с деятелями просвещения за создание национальной культуры выступили художники.

Данил. Одним из зачинателей сербской живописи был Константин Данил (1798—1873), автор портрета Павла Кенгельца (ок. 1830, Панчево, Сербская церковная община), видного историка того времени, сурового, умного, полного сознания собственного достоинства человека.

Аврамович. Страстным поборником национального искусства был Димитрий Аврамович (1815—1855), который много путешествовал по родной стране в целях изучения старого искусства. В портрете писателя Вука Караджича (1840, Белград, Народный музей) он создает глубокий, вдохновенный образ ученого, борца и общественного деятеля, мужественного, сурового и решительного.

В 1860—1870 гг. в Сербии распространяются идеи русских революционных демократов. В результате русско-турецкой войны 1877—1878 гг. Сербия получила государственную независимость. Выдающееся значение крестьянских масс в освободительном движении народа вызвало обращение писателей и художников к крестьянской теме. Наряду с портретом развивается историческая картина и пейзаж.

Якшич. К темам истории обращается художник-романтик и поэт Джура Якшич (1832—1878), участник революционно-демократического

27 — 3568

движения. Ему принадлежат исторические полотна, проникновенно рассказывающие о борьбе сербского народа за освобождение: «Убийство Карагеоргия» и «На страже» (обе — Белград, Народный музей). Правдиво и взволнованно воссоздает художник эпизоды восстания сербов. Измученные, но сильные духом повстанцы олицетворяют героизм и стойкость сербского народа, сражающегося за независимость.

Крстич. Крестьянская тема занимает видное место в творчестве Джордже Крстича (1851—1907). Сын бедного крестьянина, ценой больших усилий получил он художественное образование в Мюнхенской Академии. Значительное воздействие оказало на него искусство Курбе. В своих картинах Крстич подчеркивал национальные характеры героев, своеобразие родной природы. Таковы образы крестьянок в картинах «Под яблоней» (1882), «У источника» (1883, обе — Белград, Национальный музей). В пейзажи художник включал старинные сербские постройки — «Монастырь Студеница» (1884, Белград, Народный музей).

Тенкович. В области жанровой и пейзажной живописи работал и Милош Тенкович (1849—1890), создатель ряда проникновенных образов людей труда и полных лиризма пейзажей («Продавщица цветов», 1877, Белград, Народный музей).

Искусство Хорватии

По сравнению с сербским искусством хорватское несколько запаздывает в своем развитии. На протяжении 19 в. в Хорватии, отсталой австрийской провинции, все шире распространяются идеи национального освобождения.

Карас. Среди сторонников движения за национальную независимость и сближение с другими славянскими народами был выдающийся хорватский художник Векослав Карас (1821—1858). Он получил художественное образование в Италии, где познакомился с русским художником А. Ивановым. В картине «Девушка с лютней» (1845—1847, Загреб, галерея Югославской Академии) выявляется зрелое мастерство Караса, его внимание к изображению внутреннего мира человека, точность рисунка и некоторая жесткость ярких насыщенных красок. Карасу принадлежит ряд портретов передовых деятелей хорватской культуры.

К концу 19 в. в искусстве Сербии, Хорватии и Словении распространяются влияния импрессионизма. В это время усиливаются тенденции к взаимосвязи искусства народов Югославии, готовится почва к объединению страны, происшедшему в 1918 г.

Мештрович. В первое десятилетие 20 в. складывается искусство самого выдающегося югославского скульптора хорвата Ивана Мештровича (1883—1962). Сын крестьянина, он получил образование в Сплите, а затем в Вене и Париже; испытав влияние французских скульпторов Родена и Бурделя, он вырабатывает свой стиль. Созданные им образы полны мужественной силы, героики, монументальности. Широко использовал он народный эпос, почерпнув в нем дух патриотизма, отваги и стойкости. Мештровичу принадлежит проект монумента на Косовом поле (1908), памятники славянским деятелям Марко Маруличу, Григорию Нинскому, неизвестному солдату в Белграде (1930—1933), а также глубокоправдивые портреты, среди которых выделяется особой драматичностью и суровостью портрет матери (1910, Белград).

В этом обобщенном, красивом по пластике образе далматинской крестьянки словно нашли выражение мудрость народа, пережитые тяготы и страдания. Замечателен портрет матери в рельефе (1926—1930) (илл. 279).

Драматизм, повышенная экспрессия, а подчас и стилизация характеризуют поздние произведения Мештровича, созданные им вдали от родины, в США, где поселился и работал югославский скульптор.

ИСКУССТВО США

Мощный патриотический подъем народа способствовал победоносному завершению войны за независимость и образованию в 1776 г. нового государства — Соединенных Штатов Америки. С этого времени развивается американское искусство со всеми его сложными и противоречивыми тенденциями, с ясно выраженной реалистической линией в наиболее прогрессивных проявлениях.

ИСКУССТВО КОНЦА 18 — ПЕРВОЙ ТРЕТИ 19 ВЕКА

С идеями национального освобождения связан первый расцвет американской культуры и искусства.

Архитектура

В крупных центрах востока США предпринимается широкое строительство. Большинство общественных зданий и частных усадеб возводится в классическом стиле. Одним из основоположников американского классицизма был выдающийся философ и просветитель Томас Джефферсон (1743—1826). Своеобразно претворяет он классическое наследие в величественном здании виргинского Капитолия в Ричмонде (1785—1796), напоминающем античный храм с шестиколонным портиком. Более интимен по характеру и живописен по планировке виргинский университет в Шарлоттесвиле (1818), прекрасно связанный с окружающим парком.

Классицизм наложил отпечаток на архитектурный облик быстро растущей столицы США — Вашингтона, спланированного П.-Ш. Ланфаном (1754—1825). Радиально исходящие из основных центров-площадей авеню связывают между собой все части города, составленного из сети пересекающихся под прямым углом улиц. Здесь в 1792 г. Джемс Хобан построил Белый дом — резиденцию президента.

Живопись

По инициативе просветителя и художника-портретиста Ч.-У. Пиля в 1805 г. была основана Пенсильванская Академия художеств. Наибольшее распространение в этот период получают историческая живопись и портрет.

Трамбалл. Героика войны за независимость воплощена в исторических картинах Джона Трамбалла (1756—1843) «Сражение при Банкерс Хилле» и др. (Нью-Хейвен, Художественная галерея Иельского университета). Эти многофигурные композиции отмечены чертами условности, но в них есть и жизненная наблюдательность. Остры портретные характеристики вождей освободительной войны и нового государства.

Стюарт. Портрет — ведущий жанр творчества Гилберта Стюарта (1755—1828), который получил художественное образование в Англии и испытал воздействие искусства Гейнсборо («Конькобежец», 1782, Вашингтон, Национальная галерея). Самостоятельная манера Стюарта обозначилась в написанном с натуры портрете Джорджа Вашингтона (1795, Вашингтон, Национальная галерея), грубоватого немолодого человека с крупными чертами лица, с уверенным и властным взглядом. Выделяется виртуозностью исполнения портрет мисс Перес Мортон (ок. 1802, Вустер, Художественный музей), овеянный мечтательностью и нежной грацией.

Салли. В области портрета работал Томас Салли (1783—1872), автор реалистического портрета первого демократического президента Соединенных Штатов Томаса Джефферсона (Американское философское общество). С проникновенной теплотой написан им портрет мальчика — «Рваная шляпа» (1820, Бостон, Музей изящных искусств), отличающегося ясностью душевного мира.

ИСКУССТВО СЕРЕДИНЫ И ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 19 ВЕКА

Время между 1820 и 1850 гг. малоплодотворно для развития искусства в США. Со стремительным развитием капиталистических отношений ясно обозначаются социальные и идейные контрасты. В архитектуре распространяются тенденции к грандиозным и показным эффектам, к эклектизму. В Вашингтоне производится перестройка Капитолия (здания конгресса), который увенчивается громадным куполом.

Живопись

В живописи утверждается салонно-академическое направление, которое должно было свидетельствовать о «расцвете» буржуазной Америки. В эти годы широко распространяется пейзажная живопись, и прежде всего идеализированный пейзаж так называемой «школы реки Гудзон». Его создатели писали в условном, иногда мистико-символическом духе пейзажи долины реки Гудзон. В противовес идеалистическому направлению складывается реалистический пейзаж, пронизанный лирическим чувством и передающий национальное своеобразие американской природы. Таковы пейзажи И.-Д. Хида «Приближающаяся буря» и Ф.-Х. Лейна «Залив в Мэне» (Бостон, Музей изящных искусств).

Маунт. С развитием демократического движения в середине 19 в. в американской живописи зарождается бытовой жанр. С теплотой и вниманием изображают художники сценки деревенской жизни, с сочувствием показывают негров. Таковы картины У.-С. Маунта (1807—1868) «Ловля угрей в Сетокете» (1845, Куперстаун, Историческая ассоциация), «Игрок на банджо» (ок. 1855, Детройт, Институт искусств).

Период от 60-х до 90-х гг. был вторым этапом расцвета американской культуры, ознаменованным выступлением таких замечательных деятелей, как Уолт Уитмен и Марк Твен — в литературе, Хомер, Икинс, Уистлер — в живописи, Сент-Годенс — в скульптуре. Победа Северных Штатов в войне с рабовладельцами Юга (1861—1865) и принятие закона об освобождении негров содействовали широкому распространению демократических идей и пробуждению творческих сил народа.

Хомер. В оппозиции к господствующим буржуазным вкусам стояло реалистическое искусство Уинслоу Хомера (1836—1910). Он родился в Бостоне, учился у литографа, а затем в вечерней школе при Национальной Академии художеств в Нью-Йорке. Во время гражданской войны 1861—1865 гг. он был военным художником, посылая свои зарисовки в еженедельники. Участие в военных операциях и личные наблюдения обусловили глубокую правду его картины «Пленные с фронта» (1866, Нью-Йорк, Метрополитен-музей), где верно передано приподнятое настроение народа, его воодушевление и гордое чувство победы северян, выступавших за идеи прогресса и гуманности. При яркой характерности отдельных персонажей художник добивается цельности и монументальности общего решения композиции. К

В последующих картинах Хомер, увлеченный поэзией мирной обыденной жизни, правдиво и искренне отображает ее различные стороны. Этическая значимость образов, внимание к пластической проработке формы, точный уверенный рисунок, холодный серебристый колорит характеризуют картины «Сельская школа» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей), «Обеденный час» (Детройт, Институт искусств).

Искусство Хомера достигает вершины в период его работы на Багамских островах, где среди дикой северной природы он нашел новых героев — отважных людей, живущих в постоянной борьбе за существование. Напряженной, патетической динамикой и драматизмом полны его картины: «Охотник и гончая» (1892, Вашингтон, Национальная галерея), «Гольфстрим» (1899, Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Герой последней, одинокий негр, ведет отчаянную борьбу со стихией — бушующим океа-

ном — в своей потерявшей мачту парусной лодке. Вера в человека труда, возвеличение его образа сближает искусство Хомера с поэзией Уитмена.

Но были в искусстве Хомера и черты, его ограничивающие: художник сосредоточил внимание на изображении людей, живущих на лоне природы, не затронутых развращающим воздействием буржуазной цивилизации. Он был далек от социальных противоречий, с особой остротой проявлявшихся в жизни города.

Икинс. К тематике городской жизни обратился в своем искусстве Томас Икинс (1844—1916), который прошел академическую школу в Филадельфии, а затем в Париже. Реалистическая направленность его искусства проявилась в ранних картинах «Макс Шмитт в лодке» (1871, Нью-Йорк, Метрополитен-музей), «Парусные лодки на Делаваре» (1874, Филадельфия, Художественный музей), свежих и насыщенных по колориту, пронизанных солнцем и светом, острым чувством современности.

Иные задачи решает художник в большом групповом портрете-картине «Доктор Гросс в своей клинике» (1875, Филадельфия, Джефферсоновский медицинский колледж), где представлен прославленный хирург во время операции. На темно-коричневом фоне, среди фигур ассистентов, выделяется фигура доктора; яркий свет падает на его лицо с высоким лбом мыслителя, на его руки, держащие инструменты, выявляя в его облике вдохновенную интеллектуальную силу.

На противопоставлении тонально объединенного полутемного интерьера с напряженным, словно горящим цветом одежды первопланных фигур строит Икинс и другие свои картины на темы из жизни большого города, посвященные борцам и боксерам, миру артистов и художников: «Виолончелист» (1896, Филадельфия, Пенсильванская Академия художеств), «Актриса» (1903, Филадельфия, Художественный музей). С портретов Икинса смотрят врачи, ученые, музыканты, писатели. Наиболее значителен глубокий, психологически насыщенный портрет Уолта Уитмена (1887. Филадельфия, Пенсильванская Академия художеств), который высоко ценил искусство художника.

Уистлер. Если Хомер и Икинс вели борьбу за идейное реалистическое искусство на родине, то их соотечественник, третий выдающийся художник США — Джеймс Эббот Мак-Нейл Уистлер (1834—1903), в отличие от Хомера и Икинса, не долго жил в Америке. Он родился в штате Массачусетс, но юность его прошла в России, в Петербурге (куда его отец, инженер, был приглашен на строительство железной дороги). Есть данные, что юный Уистлер посещал классы Петербургской Академии художеств. После смерти отца Уистлер некоторое время жил на родине.

В 1855 г. он навсегда уехал из Америки, сначала в Париж, затем в Лондон. Его расхождение с господствующим салонным искусством проявилось и во Франции, где он, сблизившись сначала с Курбе, а затем с Э. Мане, выставил в «Салоне отверженных» «Девушку в белом» (1862, Вашингтон, Национальная галерея). В Лондоне его искусство подвергалось долгое время еще более резким нападкам официальной критики.

Проникнутые глубоким уважением к человеку, его нравственной и интеллектуальной жизни, произведения Уистлера отличаются продуманной простотой, ясностью художественной формы, чудесными колористическими гармониями. В традициях прогрессивного американского искусства исполнен «Портрет матери» (1871, Париж, Лувр), выдержанный в благородной гамме серебристо-серых и черных оттенков. Необычайно композиционное построение портрета на холсте удлиненного по горизонтали формата. Строгость композиции, отбора деталей и, главное, острота характеристики модели сообщают особую демократичность и достоверность правдивому образу немолодой американской женщины. Изысканность

цветовых решений, строгая построенность композиций сочетаются с глубиной психологических характеристик в «Портрете мисс Александер. Гармония серого с зеленым» (1872—1874, Лондон, Национальная галерея) (илл. 238). Поразительно тонко почувствовал и передал Уистлер природу, пространство и воздушную среду в пейзажах «Старый мост в Бэттерси» (ок. 1865, Лондон, Галерея Тейт), «Темза у Бэттерси» (1863, Чикаго, Институт искусств).

Реакционная обстановка художественной жизни Англии 1870—1880-х гг. была глубоко чужда Уистлеру, вызывая в нем противодействие, которое со временем приобрело характер демонстративного эстетства и выразилось в усилении самодовлеющих исканий в области формы.

В поздний период творчества художника сказался его разрыв с родиной, а также отсутствие крепких связей с английской действительностью. И все же отдельные произведения Уистлера, и прежде всего его пейзажи и графические работы, полны поэтического чувства.

Графика и скульптура

Во второй половине 19 в. в США складываются национальная графика и скульптура. В карикатурах Томаса Наста впервые появляются олицетворения демократической и республиканской партий в виде осла и слона, дошедшие до наших дней.

Сент-Годенс. В различных городах США устанавливается большое число памятников. Крупнейшим мастером национальной скульптуры был Огастес Сент-Годенс (1848—1907), в произведениях которого обозначались черты сдержанно-спокойного, конкретно-точного, реалистического американского искусства. В Нью-Йорке находится созданная Сент-Годенсом конная статуя генералу Шерману, в Чикаго — памятник Линкольну (1887). В образе задумчиво стоящего президента — непреклонная воля, убежденность, человечность, выраженные в ясных, строго реалистических формах.

Архитектура

На протяжении второй половины 19 в. все резче обозначается расхождение путей развития изобразительного искусства и архитектуры. Поглощаемая техническими и конструктивными задачами архитектура сохраняет лишь внешние формы, заимствованные из прошедших стилей всех времен и народов. Дольше других удерживалась мода на стилизацию под средневековую романскую и византийскую архитектуру. Это увлечение сменилось подражанием ренессансной ордерной системе.

И все же именно с техническим прогрессом были связаны настоящие оригинальные художественные ценности, созданные в области строительства. К их числу прежде всего нужно отнести знаменитый своим грандиозным размахом Бруклинский мост в Нью-Йорке, сооруженный инженерами — отцом Джоном Огастесом и сыном Вашингтоном Рёблинг. Открытый в 1884 г., этот мост четким стремительным ритмом, блестящим использованием новых материалов предвосхищал дерзновенный порыв строительного дела в следующий период развития США.

Что касается использования каркасной системы, металлических конструкций бетона и железобетона в архитектуре конца 19 в., то это привело к созданию специфического типа американского сооружения — небоскреба, изменившего облик крупнейших городов США — Нью-Йорка и Чикаго. Их бессистемная застройка, разномасштабность зданий вызывают противоречивое ощущение: человеческим чувствам противопоставлен мир чудовищно разросшегося, поглотившего все живое города.

ИСКУССТВО КОНЦА XIX И XX ВЕКА

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ КОНЦА XIX ВЕКА ДО 1917 ГОДА

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ ПОСЛЕ 1917 ГОДА

ИСКУССТВО СТРАН СОЦИАЛИЗМА

Конец 19 и начало 20 в. ознаменованы в большинстве буржуазных стран переходом капитализма в высшую и последнюю стадию его развития — империализм. Могущественные капиталистические монополии завоевывают господство. Все противоречия, прежде всего противоречия между трудом и капиталом, обостряются до пределов.

Но 20 в.— это вместе с тем и век победоносных пролетарских революций, распада колониальной системы, образования первого социалистического государства, а затем и могучей системы социалистических стран.

С момента рождения Советского социалистического государства, а впоследствии образования и других социалистических государств общий кризис капитализма все более углубляется. В поисках выхода господствующие классы буржуазных стран идут на бесконечные военные авантюры, подавляют демократические свободы, прибегают к фашистским методам правления, культивируют расизм, крайний индивидуализм. Они используют все средства идеологического воздействия для того, чтобы обмануть, дезинформировать трудящихся, лицемерно представить капиталистический мир эксплуатации и угнетения как мир свободы и процветания.

В эпоху империализма буржуазное искусство, как и другие формы общественного сознания, переживает глубокий, нарастающий упадок. Буржуазные художники постепенно отходят от реализма, от правдивого показа действительности, от глубокого раскрытия и оценки явлений и противоречий жизни, от принципов гуманизма и передовых, освободительных идей, выражающих интересы народов. В искусстве больше проявляется субъективистская деформация мира, формализм, безыдейность. Часто искусство «развивается» по пути пустой развлекательности, натуралистической зрелищности и внешнего, бездушного декоративизма или сусальной пропаганды капиталистического образа жизни. Нередко буржуазное искусство доходит и до прямого выражения диких, реакционных, человеконенавистнических идей. Познавательное значение такого искусства утрачивается и, наконец, исчезает совершенно. Это и понятно, поскольку постижение в образах искусства законов общественного развития может привести народы к выводу о неизбежности краха капитализма, может раскрыть глаза на истинные пути общественного прогресса. Поэтому распространение подобных знаний, естественно, угрожает интересам господствующего класса капиталистических стран. Вот почему реализм и жизненная правда ненавистны крупным монополистам. И не случайно господствующее положение в буржуазных странах постепенно, начиная с 1910-х — 1920-х гг. занимает антиреалистическое и антидемократическое искусство (абстракционизм, сюрреализм и пр.).

Правда, многие честные художники капиталистических стран воодушевлены искренними и страстными поисками нового искусства, которое вывело бы их творчество на широкие пути развития. Однако часто эти поиски проходят в лабиринте псевдоноваторского формотворчества и не ведут к дороге подлинно передового реалистического искусства современности.

Осознают это или не осознают (чаще всего не осознают) художники многочисленных модернистических течений, но объективно их искусство отвлекает зрителей от жгучих общественных проблем современности. Оно уводит от жизни, ее противоречий и не только не является выражением свободы творчества, но в конечном счете служит корыстным интересам господствующего класса.

Поскольку в буржуазном обществе живут и борются за свои права трудящиеся и эксплуатируемые, постольку там существует и развивается демократическая культура, возникают ростки социалистического искусства. Это искусство формируется в сложных условиях, преследуется и подавляется господствующим классом. Прогрессивное значение имеет и демократическое искусство критического реализма, которое продолжает существовать, испытывая периоды подъемов и спадов. Однако в эпоху подготовки и свершения пролетарских революций искусство критического реализма уже не отвечает полностью новым требованиям борьбы масс, новым задачам революции и идейно-политическому уровню передовых кругов революционного класса. В недрах искусства критического реализма и появляются тенденции к реалистическому искусству нового типа — социалистическому реализму.

С победой Октябрьской революции, а затем с возникновением системы социалистических государств развитие реализма, гуманизма, народности искусства подымается на новую историческую ступень. Искусство социалистического реализма становится могучей силой, несущей массам в высокохудожественной форме самые передовые идеи эпохи.

Таким образом, в эпоху империализма и пролетарских революций в капиталистическом обществе нарастает кризис буржуазного искусства, идет идейная борьба прогрессивных

художественных течений с господствующей реакционной культурой.

Но художественная жизнь 20 в. очень сложна. Между двумя идейно-художественными полюсами развития существует ряд промежуточных течений, либо связанных с предшествующими эпохами (салонно-академическое искусство), либо обусловленных национальными особенностями демократической борьбы в отдельных странах (неореализм). Кроме того, художники, представляющие в определенный период одну из основных идейно-художественных тенденций (в силу ряда сложных причин), нередко меняют свои убеждения и начинают примыкать к противоположной тенденции.

Развитие искусства изучаемой эпохи проходит три стадии, определяемые общими историческими закономерностями. Первый этап — с конца 19 в. до 1917 г.— когда борьба двух основных враждебных художественных идеологий, двух культур (буржуазной и социалистической) протекает в рамках капиталистического общества. Второй период — с 1917 по 1945 г.,— когда искусство социалистического реализма превратилось уже в могучую силу. Третий этап наступает после разгрома фашизма, с момента образования стран социалистической системы и нарастающего освободительного движения в колониальных и полуколониальных странах.

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ КОНЦА 19 ВЕКА ДО 1917 ГОДА

В период с конца 19 века до начала первой мировой войны и Великой Октябрьской социалистической революции искусство господствующих художественных направлений в странах развитого капитализма начинает переходить на антиреалистические позиции. Однако с нарастанием революционного движения появляются первые признаки зарождения нового этапа в развитии реализма, связанного с социалистическими идеалами.

Архитектура

В эпоху империализма развитие различных видов искусства протекает неравномерно. В то время как живопись переживает глубокий кризис, архитектура получает, по сравнению с 19 в., относительно более благоприятные условия. Общественный характер производства, бурный рост техники, потребность в массовом строительстве, активная борьба рабочего класса за свои права вынуждает капиталистические государства вмешиваться в планировку архитектурного строительства, вызывает насущную необходимость решения проблем градостроительства и ансамблей. Зодчество, в отличие от живописи, является видом искусства, неразрывно связанным с материальным производством, с техникой, с удовлетворением практических запросов общества. Оно не может быть оторванным от решения реальных задач, поставленных жизнью. Поэтому в 20 в. и могли сложиться условия для подъема архитектуры, развитие которой вместе с тем отмечено определенными противоречиями. На смену эклектизму 19 в. приходят поиски цельного стиля, основанного на применении новых конструкций и материалов (сталь, железобетон, каркасная система, висячие покрытия, фермы).

Возможности новой архитектуры и ее эстетически сильные стороны отражали не только общественный характер производства при капитализме, но и созревание материальных предпосылок социализма. Частная собственность, конкуренция обусловили проявления субъективного произвола. Отсюда погоня за модными эффектами и нарочито экстравагантными решениями. Поэтому для архитектуры буржуазного общества характерно противоречивое сплетение ложных и эстетически прогрессивных тенденций.

Провозвестником нового этапа в развитии архитектуры стала Эйфелева башня (высота 312 *м*), возведенная на Всемирной парижской выставке 1889 г. (из сборных стальных частей) по проекту инженера Г. Эйфеля в знак вступления в «новую эру» машинного века (илл. 257). Лишенная

утилитарного значения, ажурная башня легко и плавно взлетает к небу, она олицетворяет мощь техники и играет важную роль в силуэте города. Грандиозная арка основания башни как бы объединяет и концентрирует в себе виднеющиеся сквозь нее далекие перспективы городского ландшафта.

Интересным памятником этого времени является сооруженная на той же Всемирной выставке Галерея машин из металлических ферм со стеклянным перекрытием пролета в 112,5 *м*.

Первый жилой дом, в котором был применен новый строительный материал — железобетон, сооружен в Париже (1903) О. Перре. Конструкция здания, определившая его легкую и логичную композицию, впервые выявлена на фасаде. Большое значение для дальнейшего развития архитектуры имели ангары парижского пригорода Орли (1916—1924) со складчатыми сводами параболических очертаний (илл. 258). На основе прочности их конструкций были созданы многообразные системы железобетонных покрытий — складчатые своды и купола толщиной в несколько сантиметров при пролетах около 100 *м*.

Однако на первых порах и в чисто инженерных постройках часто проявляются тенденции эклектизма — новые конструкции сочетаются с элементами старых стилей.

Стиль модерн. В 1890—1900 гг. в результате применения новых материалов и технических изобретений сложилось направление, получившее название «Стиль модерн»[1]. Создатели стиля, с одной стороны, стремились к рациональным конструкциям, применяя железобетон, стекло, облицовочную керамику и т. д., с другой стороны — у архитекторов появилась тяга к поверхностному декоративизму, к нарочитой подчеркнутости изогнутых линий. Извилистые узоры металлических переплетов, перил, балконных ограждений, изгибы кровли, криволинейные формы проемов, стилизованный орнамент из вьющихся водорослей нередко сочетались с переработанными формами исторических стилей прошлого. Модерн, оказав временно большое влияние на декоративное и прикладное искусство, не создал новой художественно-архитектурной системы. Решающий перелом в развитии архитектуры наступает после первой мировой войны.

Живопись

Ведущее место в живописи конца 19 — начала 20 в. занимает Франция. Официально признанным направлением в искусстве этого времени остается салонно-академическое. На выставках парижского Салона конца 19 в. вниманию публики предлагаются академические портреты, слащавые изображения нагих красавиц, мелочно анекдотические жанровые картинки, идеализированные исторические сцены. Натуралистическое правдоподобие все более уступает в академизме место модернизованным формам, отвлеченной символике.

В борьбе с рутиной академического искусства протекают искания лучших мастеров конца 19 и начала 20 в. Традиции импрессионизма в жанровой и пейзажной живописи развивают Пьер Боннар (1867—1947) и Морис Утрилло (1883—1955). Однако нарастающий конфликт между личностью и обществом, отсутствие связи большинства крупных мастеров западного искусства с демократическим движением определили противоречивость их творчества. Сужение интересов личности, дегуманизация культуры замыкали творчество многих художников в круг формально-профессиональных вопросов, в сферу субъективных переживаний.

[1] Термин «модерн» — от французского слова «современный» — применяется для определения этого течения, распространившегося в разных странах. Его следует отличать от термина «модернизм», часто применяемого для определения формалистических направлений в современном искусстве.

Наиболее значительные явления в искусстве этого периода характеризуются творчеством художников, выступивших после наметившегося в 1880-е гг. распада импрессионизма: Сезанна, Гогена, Ван Гога и других. Большинство из них усвоили достижения импрессионистов. Однако их раздробленному этюдному ви́дению новое поколение художников противопоставило задачу раскрытия внутренней сущности явлений. Обращаясь к традициям большого искусства прошлого, они хотели вернуть картине ее целостность и композиционную законченность.

Сезанн. Поиски новых путей наглядно выражены в творчестве Поля Сезанна (1839—1906), чья живопись оказала сильное влияние на последующие поколения художников. Сезанн ставит задачу восстановить утраченный импрессионистами целостный взгляд на мир, возродить пластическую материальность живописи и строгость композиционной логики. Девиз его исканий — «стать классическим посредством природы, т. е. посредством ощущений, поправить Пуссена в согласии с природой». Он увлекался венецианцами, Делакруа, Домье и Курбе. После временного сближения с импрессионистами в 1872—1874 гг. его палитра становится светлее, манера письма легче («Портрет Шоке», 1876—1877, Кембридж, собрание В. Ротшильд). Непризнанный обществом, Сезанн замыкается в себе. Он уезжает в Экс и посвящает жизнь поискам своего творческого метода. Однако, оторванный от передовых общественных течений времени, Сезанн углубляется в одностороннее решение чисто формальных проблем.

Характерные черты творческой манеры Сезанна обнаруживаются в произведениях 80-х гг. В них он стремится выявить «неизменные» законы мироздания, создать нечто «солидное, вечное, как искусство музеев». Сезанн обращается к природе, пристально ее изучает, но не копирует: он стремится разграничить существенное от случайного и полагает при этом, что обнажает внутреннюю структуру вещей.

Для передачи пластического начала предметного мира Сезанн пользуется живописными средствами, ибо во всем, что окружало его, он видел проявление стихии живописи. Он стремится воплотить цветовую сущность мира, моделирует объем и пространство в картине цветовыми контрастами, валерами.

Стремясь усилить пластическую передачу предметов, найти то общее, что объединяет их, он упрощает форму, строит пространственные объемы четкими гранями цвета: он повышает весомость и осязаемость форм посредством уплотнения и сгущенности цветовых соотношений.

Разрабатывая выразительность цвета, Сезанн игнорировал передачу световой стихии пространства. Сами представления Сезанна о мире и природе носили односторонний характер. Предметный мир раскрывался им лишь с точки зрения формы, структуры, живописной поверхности, взаимной связи материалов. Художник отказывается от раскрытия существенного, социально типического во взаимоотношениях людей, их жизни и борьбе, их радостях и горестях, сводя проблему обобщения и типизации к обобщению и типизации только лишь форм зримого мира. С течением времени этот формально-созерцательный подход к жизни в сочетании с ростом субъективного восприятия приводит его к схематизации видимого мира. Сезанн утрачивает чувство многообразия форм жизни, проходит мимо психологических конфликтов, отказывается от изображения сложного богатства духовной жизни человека.

Лучшие работы Сезанна относятся к 1870—1890 гг. Это прекрасные натюрморты и пейзажи, а также портреты, композиции с одной-двумя фигурами. Творческие принципы Сезанна наиболее полно раскрываются в многочисленных натюрмортах. Простые по мотивам, они всегда значительны, передают материальность мира вещей, объективность их бытия.

В натюрморте «Персики и груши» (1888—1890, Москва, ГМИИ) (илл. 245) плотные, тяжелые складки скатерти, граненый кувшин, круглая белая сахарница, шаровидные темно-красные персики и зеленые груши скульптурно-монументальны и образуют подобие величавой архитектурной гармонии. Объемность предметов, их плотность подчеркнуты не только упрощением форм, но и замкнутым сжатым пространством, в котором они расположены. Контрастные сопоставления форм и цветовых созвучий разрешаются гармоничным равновесием. Бурное движение складок скатерти успокаивается строгими горизонталями и отвесными линиями стола и кувшина. Зеленый цвет груш, коричневый тон стола, более теплый тон белой стены, розовые полосы скатерти создают переход между контрастно сопоставленными красными персиками и белой скатертью с холодными тенями.

Пейзажи Сезанна эпичны и воссоздают нечто извечное, устойчивое в природе. В пейзаже «Берега Марны» (1888, Москва, ГМИИ) развертывающееся пространство монументально, цельно, что достигается исключительным равновесием водной поверхности, неба и деревьев, обобщенностью форм, переданных крупными цветовыми массами. Разнообразие желтых, красных, зеленых цветов и оттенков синего образует общую гармонию контрастов. За внешним спокойствием и величавостью в пейзажах Сезанна чувствуется напряженная жизнь природы. В картине «Гора Сен-Виктуар» (1894) скалистая масса переднего плана поражает грозной силой, каменистые уступы обнажают скрытую борьбу, драматическое напряжение.

Картины, воплощающие образ человека, лишены у Сезанна развитого действия. В них художник изображал крестьян, курильщиков, игроков, женщин. Несмотря на обыденность бытового сюжета, их образы не получают глубокой жанровой характерности; и в человеке Сезанн ищет прежде всего пластически устойчивое начало. Он передает весомость объема тела, не стремясь к глубокому раскрытию духовного мира человека («Курильщик», 1895—1900, Москва, ГМИИ).

В тех своих произведениях, где Сезанн шел от пристального изучения характера человека, он создавал образы большой значительности («Автопортрет», 1880, Москва, ГМИИ, илл. 246; «Мальчик в красном жилете», 1890—1895, вариации в разных собраниях). В поздний период в творчестве Сезанна побеждает стихийно-живописное начало («Большие купальщицы», 1898—1905, Филадельфия, Художественный музей).

Не получив широкой известности при жизни, Сезанн посмертно, особенно после выставки 1907 г., оказал огромное влияние на формирование западноевропейской живописи. Однако большинство его последователей, так называемые сезаннисты, развивали ограниченные стороны наследия Сезанна (статичность и отвлеченность образа человека, чрезмерное увлечение формальными проблемами художественного языка и т. д.), отказавшись от реалистических сторон его мастерства. Кубисты же использовали выхваченные из контекста отдельные высказывания Сезанна, как, например, его утверждение, что «следует передавать натуру через цилиндр, шар, конус». Они создавали искусство, построенное на отвлеченной игре стереометрических форм. Искусство Сезанна оставалось чувственно конкретным, не разрывало своих связей с традициями реализма.

Гоген. Поиски своего пути в создании монументальной живописи отличают творчество второго значительного художника конца 19 в., Поля Гогена (1848—1903), жизнь которого прошла в скитаниях и была полна лишений и конфликтов. Утопизм, стремление уйти от буржуазной действительности с ее острыми социальными конфликтами и серостью, мечты о единстве человека и природы лежали в основе его творчества. Гоген испытал в молодости воздействие импрессионистов, но затем в поисках художественного обобщенного языка живописи обратился к японской гравю-

ре, французскому средневековому искусству, к архаической культуре древних египтян и римлян, позже к примитивному искусству народов Океании. Спасаясь от гнета торгашеского прозаизма буржуазной цивилизации, он уезжает на Таити, где надеется обрести безмятежное существование «золотого века». Под тропическим солнцем Полинезии и Антильских островов Гоген нашел мир, насыщенный фантастикой и ярким красочным великолепием. Сюжеты таитянских полотен Гогена просты. В них художник живописными средствами раскрывает поэзию, разлитую в окружающей природе, таящуюся в пластических позах и неподвижных задумчивых лицах. Напоенная солнцем тропическая природа, ярко-изумрудные чащи, пурпурно-розовые пески, коралловые рифы, лазурное море и опаловые тени, бронзовокожие женщины-дикарки, птицы, животные, цветы в его картинах полны торжественного покоя. Его герои обычно бездействуют, погруженные в тихое раздумье или мечтательность («Женщины на берегу моря», 1899, Ленинград, Эрмитаж).

Однако Гоген отвлекается от тех явлений колониального угнетения, нарастающей нищеты таитян, против которых как человек он мужественно боролся. И на Таити искусство Гогена достигает декоративно-живописных достоинств ценой отвлечения от реальных конфликтов жизни. Утверждение некоего идеала первобытной гармонии, идеализация патриархальных архаических форм жизни — характерные черты творчества Гогена («Женщина, держащая плод», Ленинград, Эрмитаж). Массивные фигуры таитянок полны достоинства, наделены своеобразной грацией и чрезвычайно пластичны. Скульптурно совершенны сильные фигуры двух женщин, объединенных компактной пирамидальной группой в картине «А ты ревнуешь?» (1892, Москва, ГМИИ) (илл. 250). Их смуглые тела с отсветами солнца гармонируют с розовым песком, органически вписываются в пейзаж.

Стремясь создать поэтически преображенный мир, исполненный патриархальной цельности и чистоты нравов, Гоген претворяет свои наблюдения в декоративно ковровые полотна; их основой является созвучие крупных цветовых пятен, сознательно упрощенных форм, певучесть линий. Он прибегает к преувеличенно насыщенному условно-декоративному колориту, любит звучную хроматическую гамму солнечного заката — от насыщенно оранжевого к красному и сине-фиолетовому. В идеальный мир образов Гогена порой врывается тревога. Мрачными настроениями проникнуты размышления о тайнах бытия, о смысле возникновения жизни и судьбе человечества — «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда идем?» (1897, Бостон, Музей искусств).

Однако в целом творчество Гогена оставалось далеким драматическим и социальным проблемам современной ему жизни.

Ван Гог. Одним из самых ярких художников конца 19 в. был голландец Винцент Ван Гог (1853—1890) — мастер остропсихологического дарования, искреннего демократизма. Стремление вернуть искусству большие нравственные и социальные проблемы отличает его творчество. Драматические конфликты между «маленьким человеком» и удушающей его социальной средой составляют основное содержание искусства Ван Гога. Оно проникнуто глубоким сочувствием к обездоленным людям, страстной любовью к жизни и природе, стремлением раскрыть трагическую противоречивость душевного мира современного человека. Письма Ван Гога принадлежат к числу самых потрясающих исповедей художника конца 19 в. Неповторимость его личности раскрывается в смятенности чувств, в страстной мечте о творческой работе, в мучительных поисках истины, в жажде подвига.

Творческая деятельность Ван Гога охватывает всего лишь десять лет, но она прошла в непрерывном горении, в условиях нищеты и болезни,

тщетных усилиях и разбитых надеждах. Стремление к правдивости в сочетании с неуравновешенным и страстным характером Ван Гога приводило его к постоянным конфликтам с окружающей жизнью и обществом, к их трагическому восприятию и наложили отпечаток повышенной нервности и субъективной экспрессии на его творчество. Образы Ван Гога пронизаны накаленным взволнованным чувством, они захватывают своей необычностью и остротой.

В ранний, «голландско-бельгийский», период творчества Ван Гог стремился к социально окрашенной передаче жизни и быта простого люда, шахтеров, ремесленников, крестьян. С правдивой горечью изображал он их забитость, нищету, тяжелый труд в картинах «Человек с хворостом» и «Едоки картофеля» (1885, Ларен, собрание Ван Гог). Интерес к бытовой психологической выразительности углубился в Париже после знакомства с творчеством Домье, Милле и Золя. Поиски света и воздуха в полотнах импрессионистов и солнечный свет юга Франции в Арле, куда переехал Ван Гог, раскрыли перед ним возможность воплотить свое эмоциональное взволнованное восприятие жизни в контрастах чистого интенсивного цвета. Залитые солнечным светом пейзажи, как бы отлитые из жгучего солнечного сияния цветы,— символ красоты жизни («Подсолнечники», 1888, Лондон, Галерея Тейт; Мюнхен, Городская галерея) — таковы мотивы его искусства, обращенного к жизни природы.

Ван Гог остро чувствует красоту природы, он видит ее в хлебных полях, виноградниках, уголках сада, кипарисах и т. д. Природа Ван Гога вместе с тем большей частью полна движения и драматизма. Она одухотворена. Кажется, что деревья вырастают на глазах у зрителя и устремляются к небу; горные кряжи вздымаются; дороги и борозды полей стремительно несутся вдаль — стихия природы полна трепета, бурного ликования или яростной борьбы. Она то приветлива к человеку, то враждебна ему. «Дорога в Овере после дождя» (1890, Москва, ГМИИ) — одна из жизнеутверждающих картин Ван Гога, пронизанная энергией, бодростью, сверкающая свежими красками омытого ливнем летнего дня. Высоко поднятый горизонт, убегающие вглубь гряды полей и пересекающие их дорога и железнодорожные пути как бы расширяют пространство и порождают ощущение свободного дыхания жизни. Динамичные линии, гибкие и беспокойные мазки, выражая внутренний пульс жизни природы, обогащают пластическую выразительность. Ван Гог любит сгущенные воспламеняющие друг друга цветовые созвучия. В «Красных виноградниках в Арле» (1888, Москва, ГМИИ) захватывает торжественная красочность и богатство напряженной жизни человека и природы. Пурпурные, киноварные, буро-красные, малиновые, оранжевые, глубоко-черные, синие цвета рождают напряженную цветовую оркестровку этой картины. Поразительно одухотворены изображения простых вещей. В интерьере «Спальня Ван Гога в Арле» (1888, Ларен, собрание Ван Гог) от покинутой комнаты художника веет безнадежностью.

Образ человека у Ван Гога проникнут большим драматизмом и острым психологизмом. Он раскрывается с особой силой в «Ночном кафе в Арле» (1888, Нью-Йорк, собрание Кларк) (илл. 247). Здесь царит атмосфера бездомности, одиночества. Художник точно вселяет в предметный мир свой мятущийся дух. Стремительно сокращающиеся перспективные линии пола, жесткие угловатые столы и стулья, желтый свет керосиновых ламп, ярко-зеленое сукно бильярдного стола, мрачная тень от него, красные стены и розовый пол, теряющиеся в пространстве одинокие люди рождают настроение зловещей тоски, острое чувство диссонансов окружающей жизни.

В своих портретах Ван Гог обычно запечатлевал людей из народа. Это члены семьи, крестьяне, почтальон Рулен. Его герои живут напряженной

внутренней жизнью, их характеристики остры и выразительны. Композиционно колористическое решение каждый раз поражает новизной и яркостью. «Автопортрет с перевязанным ухом» (1889, Чикаго, собрание Блок) (илл. 248) исполнен в строгой обобщенной форме, в звучной гармонии. Страстная натура Ван Гога чувствуется в сурово скорбной сосредоточенности его лица, но именно она определяет огромную силу образа. Драматическая экспрессия колорита созвучна смятенному внутреннему миру художника. Замыкаясь все больше в трагический мир своих мыслей и чувств, Ван Гог отходит от всестороннего отображения окружающей его жизни. Он начинает прибегать к деформации, к преувеличенной цветовой и фактурной напряженности, находя в них средства для передачи сугубо индивидуалистического восприятия мира. Трагедия Ван Гога была трагедией многих представителей западноевропейской интеллигенции периода глубокого кризиса буржуазно-демократического гуманизма конца 19 в.; она привела этого болезненно-чувствительного и нервно-неуравновешенного человека к тяжелому душевному заболеванию. Субъективный пессимизм Ван Гога получил дальнейшее развитие и обострение в произведениях западноевропейских экспрессионистов начала 20 в.

Модернистические течения. Значительное распространение в первое десятилетие 20 в. получил ряд направлений, связанных с отходом буржуазной культуры от реализма. Эти многочисленные течения обычно объединяются понятием «модернизма», «модернистические направления». Выступления художников-модернистов принимали форму анархического бунта против установившихся традиций и канонов искусства. Однако в действительности в их исканиях чаще преобладали узкоформальные моменты, приводившие к господству субъективного или отвлеченно рационалистического начала. По существу, деятельность этих художников представляла собой уход от основного реалистического и гуманистического пути развития мирового искусства. В этом была суть дела, а не в том временном конфликте с буржуазным потребителем искусства, который принимался некоторыми представителями прогрессивной интеллигенции за проявление революционности. Однако творчество таких больших мастеров, как, например, Матисс, Пикассо, Марке и другие, выходило за пределы программы этих направлений. Стремления найти связь с жизнью, решить большие социальные проблемы порождали в их творчестве мучительные противоречия. Элементы реализма то в скрытом, то в более явном виде пробивались в их творчестве сквозь различные деформирующие приемы передачи действительности.

«Фовисты». Первым художественным течением в 20 в., начавшим последовательный отход от принципов реализма, был фовизм (от французского слова «fauves» — «дикие»). Название «фовисты» было дано художникам, выступившим в 1906 г. против живописных методов и приемов импрессионизма, против ограниченности мещанских вкусов и натуралистического правдоподобия салонного искусства. Однако эти художники критиковали натурализм не с реалистических, а с формалистических позиций. Фовисты не имели единой эстетической программы, но их объединяли утверждение права художника на чисто субъективное ви́дение мира (исключение составляет Марке), уход в сторону от общественных проблем в область чисто декоративных живописных поисков. Протест художников выразился в нарочитой остроте композиционных решений, в примитивизме форм, в отрицании линейной перспективы и иллюзорности, в цветовой экспрессии.

В группу входили различные по своему творческому лицу художники: жизнерадостный Матисс и глубоко трагичный, склонный к религиозной мистике Руо, художник-реалист Марке, холодный рационалист Дерен, отличающийся повышенно экспрессивным восприятием мира Вламинк.

Фовизм лишь краткое время объединял художников — группа быстро распалась. Каждый из ее участников пошел собственным путем.

Матисс. Среди фовистов особое место занимает Анри Матисс (1869—1954), живописец яркого декоративного дарования. Ценным в творчестве Матисса было то, что оно сохранило свежесть и жизнерадостность восприятия мира.

Чувство гармонии цветовых сочетаний, полнозвучие пятен чистого цвета, резкие противопоставления пламенных и холодных красок в полотнах Матисса, по мнению самого художника, должны пробуждать бодрость, помогать человеку усталому, изнуренному сложным потоком мыслей, чтобы он «вкусил покой и отдых». «О чем я мечтаю — это об искусстве уравновешенном, чистом, спокойном»,— говорил Матисс. Он писал пейзажи Южной Франции, Северной Африки, интерьеры с фигурами людей, портреты, натюрморты с цветами и фруктами, но не стремился к объемно-предметной трактовке форм, к сюжетному развитию действия. Матисс дает лишь свои впечатления от предметных форм, их утонченный «аромат». Свое общее поэтическое ощущение жизни он раскрывал повышенной активностью красочных пятен, насыщенных солнечным светом (синего, зеленого, желтого, киновари), открытых и контрастных по взаимодействию, но гармонично уравновешенных. Цветовая композиция — основа живописи Матисса. Не меньшую роль играет и линейно-ритмическая структура ее, экспрессивный или плавный гибкий рисунок, его ясная орнаментика. Музыкальный волнообразный ритм рождает ощущение легкого трепетного движения жизни и бездумного покоя, царящего в ней.

Матисс стремится к декоративной обобщенности цвета. В композиции «Танец» (1909—1910, Ленинград, Эрмитаж) (илл. 249), построенной на трех основных цветах: плотно-синем — неба, ярко-зеленом — земли и киноварно-красном — фигур, художник сгущает и обнажает цветовую сущность предметов, упрощает, схематизируя форму, но бурный ритм танцевальных движений порождает ощущение стихийной жизнерадостности пляски. В своих интерьерах, например в «Красной комнате» (1908, Ленинград, Эрмитаж), художник вплетает фигуры в орнаментально построенные композиции. Свободно льющиеся синие арабески на красном фоне, фигура служанки и пейзаж за окном объединены единым ритмом. В этой картине, как и в ряде других, движение как бы выплескивается за пределы рамы.

Орнаментальность построения не уничтожает в полотнах Матисса сложной игры пространственных отношений, выявленных цветом и ритмом. Это можно видеть в его натюрморте «Красные рыбы» (1911, Москва, ГМИИ). Необычайная насыщенность палитры Матисса светом, яркость созвучий сочетаются с тонкой дифференциацией цветовых отношений, что особенно характерно для поздних работ художника. Даже в больших полотнах, в крупных поверхностях цвета, ощущается бесконечное количество градаций и оттенков основного цвета.

Творчество Матисса 1930-х гг. характеризуется дальнейшим упрощением форм, фигуры превращаются в орнамент (фрески Института Барнеса в Филадельфии, США). С другой стороны, начиная с 20-х и особенно в 30—40-х гг. в ряде случаев Матисс отказывается и от подчеркнутой обобщенности и внешней монументализации форм. От локальных тонов он переходит к раскрытию тонких и сложных взаимоотношений цвета («Ветка сливового дерева», 1948, Нью-Йорк, частное собрание).

Искусству Матисса при всем декоративном блеске свойственны односторонность и противоречивость. Они заложены в условной декоративности его художественного языка и в самом подходе художника к отображению действительности, его эпикурейском мироощущении. Сохранение оптимизма и безмятежного миропонимания достигнуто им лишь путем соз-

245. С е з а н н. Персики и груши. 1888—1890

246. С е з а н н. Автопортрет. 1880



245



246

247. Ван Гог. Ночное кафе в Арле. 1888

248. Ван Гог. Автопортрет с перевязанным ухом. 1889

249. Матисс. Танец. 1909—1910

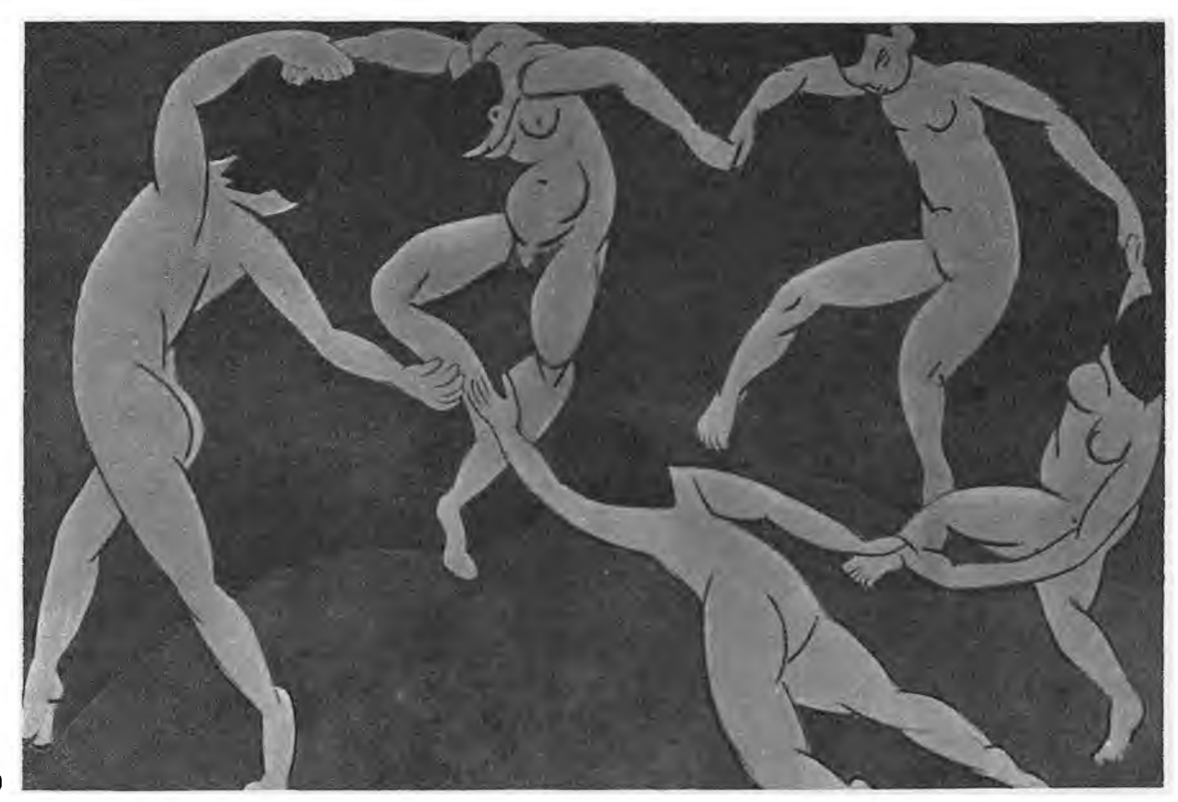
250. Гоген. «А ты ревнуешь?». 1892



247



248



249



250

251. Марке. Собор Парижской богоматери. 1910

252. Стейнлен. Забастовка. Литография. 1898

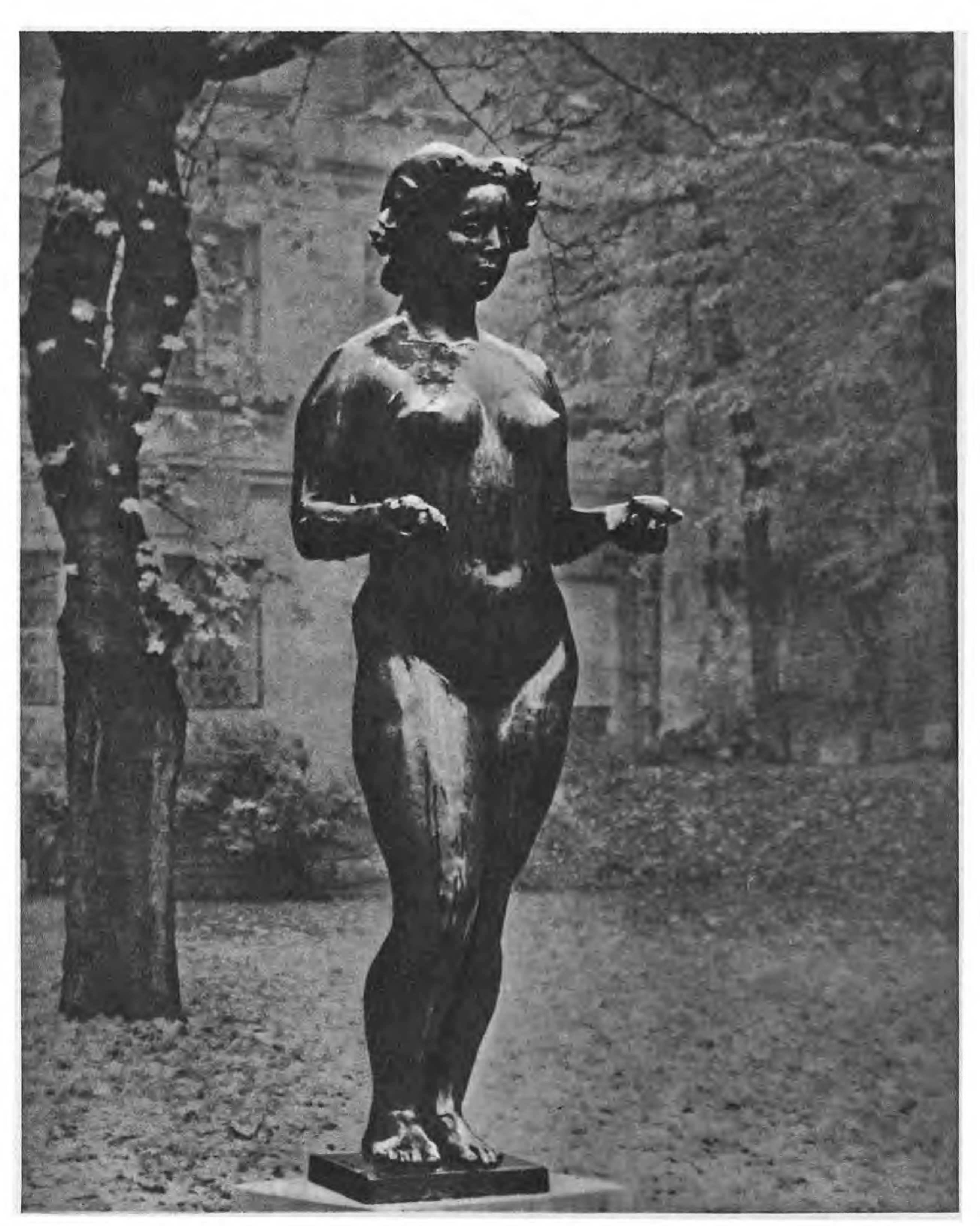
253. Майоль. Помона. 1907



251



252







254



255

256



254. Б у р д е л ь. Стреляющий Геракл. 1909

255. П и к а с с о. Девочка на шаре. 1905

256. П и к а с с о. Герника. 1937

257. Э й ф е л ь. Эйфелева башня в Париже. 1889

258. Э. Фрейсине. Ангары для дирижаблей в Орли. 1916 — 1924



257

258

259. Корбюзье. Университетский городок в Париже. 1930—1932

260. Брейер, Зерфюс, Нерви. Здание секретариата ЮНЕСКО в Париже. 1958

261. Нерви, Вителлоцци. Малый Дворец спорта в Риме. 1958—1960

262. Манцу. Смерть насильственная. Глиняная модель рельефа «Врат смерти» собора св. Петра в Риме. 1949—1964

263. Гуттузо. Девушка, поющая «Интернационал». 1953



259



260

261





262, 263

264. К о л ь в и ц. Прорыв. Из серии «Крестьянская война». Офорт. 1903—1908

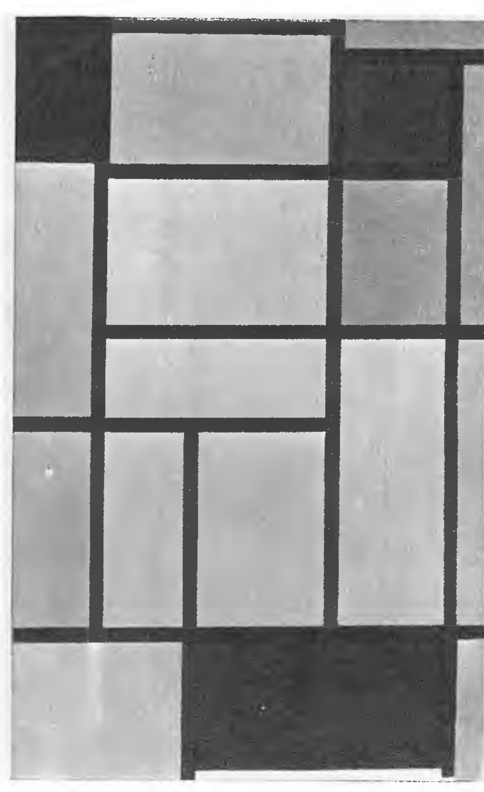
265. М а з е р е л ь. Расстрел. Из цикла «Страсти человека». Гравюра на дереве. 1918

266. М о н д р и а н. Композиция с красным, желтым и голубым. 1921



264





265, 266

267



268



269

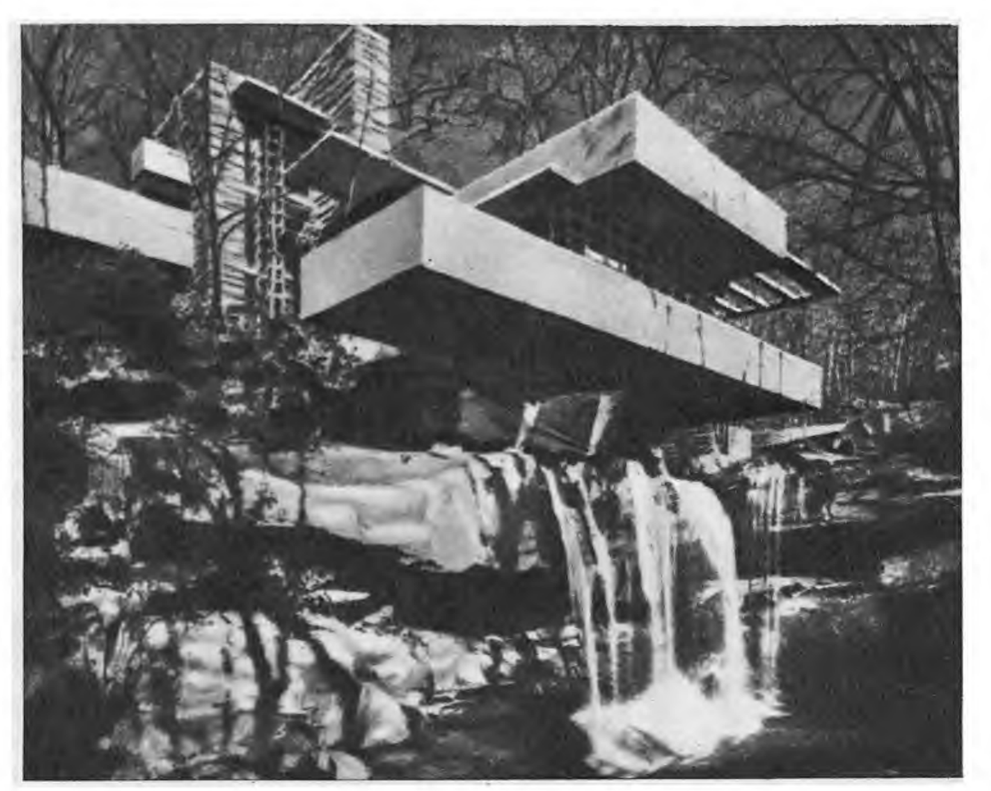
267. С и к е й р о с. Новая демократия. Роспись Дворца изящных искусств в Мехико. Фрагмент. 1945

268. М е н д е с «Я жажду!» Из серии «Рио Эскондидо». Гравюра на линолеуме. 1948

269. О р о с к о. Окоп. Фреска в Национальной подготовительной школе в Мехико. Фрагмент. 1922—1927

270. Райт. Дом Кауфмана («Над водопадом») в Бер Ране. 1936

271. Рейнгардт, Гаррисон и другие. Рокфеллер-центр в Нью-Йорке. 1931—1947. Общий вид. Аэрофотосъемка



270



271

272. К е н т. Ноябрь в северной Гренландии. 1932—1933

273. Р е й н г а р д т, Г а р р и с о н и другие. Рокфеллер-центр в Нью-Йорке. Главное здание

274. К е н т. Вершина. Литография. 1928



272



273



274



275



276

275. А а л т о н е н. Мир. 1950—1952 (Финляндия)

276. Д у н и к о в с к и й. Хелена Моджеевская. Из цикла «Вавельские головы». 1955 (Польша)

277. П о к о р н ы й. Кузнец. 1936 (Чехословакия)

278. Б а б а. Крестьяне. 1958 (Румыния)

279. М е ш т р о в и ч. Мать. 1926—1930 (Югославия)

280. П е т р о в. Расстрел. 1954 (Болгария)



277





278



279



280

281. Д о м а н о в с к и й. Фреска главного входа металлургического комбината в Дунауйвароше. Фрагмент. 1954—1955 (Венгрия)

282. К р е м е р. Памятник борцам сопротивления фашизму в Бухенвальде. 1952—1958 (ГДР)

283. Т о Н г о к В а н. Девушка с лилиями. 1943 (Вьетнам)



281



282



283



нательного ухода от социальных противоречий времени, от душевных драм современного человека. Увлечение чисто формальными сторонами живописи снижает жизненную правдивость его образов, придает его искусству отвлеченный характер.

Марке. В ином направлении развивалось творчество другого художника, вначале примыкавшего к «диким», Альбера Марке (1875—1947). Реалистическая живопись Марке открывает поэзию индустриального городского пейзажа с характерными для него признаками. Его искусство глубоко человечно. Природа предстает преображенная руками человека. Исполненная строгого порядка, она — воплощение разумного начала. Художник обращается к изображению портовых городов Франции, а также Египта, Алжира. Он вводит множество будничных мотивов: мосты, шлюзы, буксиры, товарные пароходы, подъемные краны. Более всего он любит Париж с историческими зданиями, с мостами и Сеной. В картине «Собор Парижской богоматери» (1910, Ленинград, Эрмитаж) (илл. 251) тонко переданы влажный воздух, смягчающий очертания масс собора Парижской богоматери, мягкий зеленоватый тон вод Сены. Портретная точность в изображении местности сочетается с большим лаконизмом целого.

Для каждого пейзажа Марке находит новое композиционное решение, остро подчеркивая пространственные отношения, состояние атмосферы и освещения. Художник часто избирает высокую точку зрения, любит резкие перспективные сокращения, как бы втягивающие зрителя в глубь пространства. Динамичные линии каменных строений с подчеркнутыми контурами вносят архитектурную строгость в его пейзажи. Вместе с тем они отличаются тонкостью валерных отношений, изысканностью приглушенных тонов, воссоздающих свет, воздух, ясные прозрачные дали, широкие просторы, как бы ассоциирующиеся с ощущением свободы, воли. В картине «Неаполь» (1909, Ленинград, Эрмитаж) все полно движения, пространство кажется напоенным мерцающим светом и морским воздухом, поверхность вод отражает меняющееся освещение неба. Жизнь человека и природы исполнена энергии, движения («Порт Гавр», 1934). Гуманистическое восприятие единства человека и природы сочеталось у Марке с прогрессивностью общественных демократических взглядов. Марке — страстный патриот родины.

Кубизм. Следующим этапом в формировании формалистической живописи был кубизм, возникший почти одновременно с фовизмом. Он зародился в 1907 г. в Париже и был первым открыто формалистическим течением. Основоположники кубизма — Пабло Пикассо и Жорж Брак. Как уже упоминалось, художники-кубисты исходили из мысли Сезанна о том, что в основе натуры лежат простые стереометрические объемы — шар, цилиндр, конус, хотя сам Сезанн никогда не обнажал геометрического скелета предметов, лишь подразумевая его при построении объемов. В картинах кубистов предметный мир аналитически разлагается на простейшие геометрические формы, образующие произвольные схемы, созданные «свободным» воображением художника. В поисках объемно-пластических так называемых «первоэлементов вещей» кубисты отказываются, по существу, от образа человека, от передачи чувств и идей, от постижения общественного содержания жизни. В их деятельности усиливается разрыв между все более схематизирующимся изобразительным искусством и реальным миром. Портрет, пейзаж, натюрморт превращаются в их картинах в монотонные конструкции геометрических объемов.

Отказ от передачи качественного своеобразия предметов и реальной жизни, их яркой характерности стал средством ухода в мир чистых форм, где действуют законы равновесия пластических объемов, взаимоотношений цветовых пятен и линейного ритма. Объемы предметов развертываются на плоскости, изображаются с различных точек зрения и превраща-

ются в механическую комбинацию отдельных частей. Колористическое решение в ранний период ограничивается тяжелыми коричневыми, серыми, зелеными, охристыми и белыми тонами.

В кубизме нашло отражение антигуманистическое направление буржуазной культуры начала 20 в. Главным критерием в оценке произведения провозглашается конструктивность, «геометрическое совершенство», «построение художественной вещи», а не ее идейно-эстетическое содержание. Реальный мир с его многообразием форм превращается в бездушную машину, схематизированный геометризм форм удручает тяжелой напряженностью, которая резко нарушается ритмическими диссонансами, острыми сдвигами плоскостей. Для кубизма характерны две тенденции: первая выражает в условной форме, в ее динамической, отвлеченной выразительности субъективные переживания художника (Пикассо, Делоне), вторая стремится к декоративизму, к отвлеченному холодному рационализму (Брак).

Влияние кубизма на дальнейшее развитие формалистической живописи было велико.

Футуризм. Другой формой, враждебной реализму, был возникший в 1909 г. футуризм (от слова «футурум» — «будущее»), в котором искажение и деформация образа реального мира носили характер субъективного произвола. Это направление отличалось стремлением к раздроблению и искажению реального мира, к растворению его форм в хаотической динамике ритмов.

В футуризме нашли косвенное отражение и неудовлетворенность социальной действительностью и растерянность перед лицом ее противоречий широких слоев мелкой буржуазии. Футуристы предвещали неизбежный крах современного искусства и видели новое не в коренном социальном переустройстве жизни современного общества, а в максимальном динамизме городской жизни. Наиболее яркое выражение футуризм нашел в Италии в творчестве Д. Балла и К. Карра, авторов беспокойно хаотичных композиций. Лидером футуристов в Италии был писатель Маринетти, впоследствии вступивший в ряды фашистов.

Экспрессионизм. Заметным явлением в сложной борьбе быстро возникающих и сменяющих друг друга формалистических направлений был экспрессионизм. Это течение возникло в 1905—1909 гг. и наибольшее распространение получило на рубеже 20—30-х гг. в Германии, Австрии и Бельгии — странах, опустошенных первой мировой войной; оно возрождается во время второй мировой войны. Сущность экспрессионизма составляли две тенденции, породившие явления, противоположные в социальном и художественном отношениях. С одной стороны, в этом искусстве выразился ужас и отчаяние перед трагическими противоречиями империализма. Прогрессивные художники экспрессионизма мучительно переживали унижение простого человека, были проникнуты ненавистью к злу и жестокости, господствующим в окружающем мире, и стремились к созданию духовно содержательного искусства, обнажающего трагизм жизни (Гросс, Дикс). Однако изолированность от общественной борьбы, утрата веры в силу разума и прогресса лишили их возможности убедительно решать проблемы, поставленные жизнью. Действительность в произведениях экспрессионистов выступает в формах уродливого гротеска, кошмара, в хаосе деформированных, мятущихся образов (Кокошка, Руо и другие). Они раскрываются в экспрессивных композициях, резких контрастах света и тени, диссонансах цвета, в судорожных ритмах.

Другой стороной экспрессионизма является протест против уродств буржуазного мира, сочувствие революционным силам, вера в будущее человечества. Отсюда рождается прогрессивное искусство, представители которого сознательно выступают в защиту революционных идеалов рабочего класса. Через такой экспрессионизм прошли Кольвиц (Германия),

Мазерель (Бельгия), Гуттузо (Италия) и другие, в творчестве которых формировались принципы революционного искусства.

Далеко не все художники, чье искусство несет на себе отпечаток кризиса гуманизма и реализма современной капиталистической культуры, выступали как сознательные ее апологеты. Некоторые из них глубоко и искренне ощущают трагическую враждебность искусству капитализма. Ряд художников, например Матисс, Леже, Пикассо, после 1917 г. стали друзьями Советского Союза, постепенно перешли к сознательному социальному протесту, к сближению с коммунистическим движением Франции. Трагедия творчества этих художников в том, что к моменту, когда они вступили в фазу политической сознательности, их творческий метод, их художественная система уже сложились. В основе своей этот метод был стихийно нигилистическим и воплощал неопределенность их субъективно бунтарских порывов.

Пикассо. Острые противоречия искусства 20 в. наиболее ярко сосредоточились в творчестве Пабло Пикассо (р. 1881). Жизнь этого большого художника проникнута беспокойными исканиями, драматически страстным и саркастически острым отношением к миру, метаниями от формалистических решений к выразительным реалистическим образам. Универсально одаренный, работающий в области живописи, скульптуры, графики, прикладного искусства, Пикассо изобретателен в своих разнообразных исканиях, ломающих традиционные представления. Нарочито обобщенные примитивные формы, позаимствованные у негритянской скульптуры, и античное понимание красоты человеческого тела, реалистическая изобразительность, следующая традиции старых мастеров, и создание предметов, как «конструкции», лишенных всякой связи с жизнью природы,— таковы различные проявления искусства Пикассо.

Уже в ранний период творчества Пикассо становится во главе новых художественных течений. Однако реалистическая линия с перерывами и отступлениями сохраняется на всем протяжении его творческого пути. В ней ярко проявляются особенности дарования художника: сила психологического проникновения, острая и точная наблюдательность. В картинах «голубого периода» (1901—1904) и «розового периода» (1905—1906) звучит глубокое сочувствие страданиям простых людей, чувство несправедливости окружающего мира. Его герои — это простые женщины, акробаты, странствующие комедианты, писатели, нищие, люди одинокие и обездоленные, худые, изможденные, с печально сосредоточенными лицами и невидящими глазами, часто смирившиеся со своей судьбой («Старый нищий с мальчиком», 1903, Москва, ГМИИ). Психологическая острота отмечает образ сумрачной женщины в картине «Любительница абсента» (1901, Ленинград, Эрмитаж). Испитое угловатое лицо, сурово сжатые губы, застывший опустошенный взгляд, нервные движения гибких рук раскрывают образ одинокого человека, покорившегося судьбе. Пикассо обращается к теме материнства («Мать и сын», 1904, Кембридж, Музей Фогг). Не счастье материнства, а тревогу и заботу о судьбе ребенка выражают то плавные, то угловатые линии фигуры и склоненной головы матери. Большинство картин того времени написаны в сине-голубой мерцающей гамме, усиливающей настроение трагической обреченности.

В картинах «розового периода» сложные нюансы розово-золотистых и серебристо-голубых тонов служат средством раскрытия тончайших лирических настроений. Нервный «поющий» рисунок повышает эмоциональную выразительность силуэтов.

Своеобразие метода Пикассо, проявляющееся в заострении контрастов, подмеченных в жизни, особенно ярко выражено в картине «Девочка на шаре» (1905, Москва, ГМИИ) (илл. 255). Девочка кажется беззащитной в окружающем жестоком мире и вместе с тем беззаботно смелой. Угрюмость

неподвижного атлета словно озарена ее мимолетной шаловливой улыбкой. Струящиеся линии ее трепетной фигурки внезапно прерываются беспокойно угловатыми движениями рук. В нежную гамму серо-голубых и розовых оттенков врываются вспышки красного пятна цветка в ее черных волосах.

Уже в «голубой» и «розовый» периоды Пикассо прибегает к повышенной выразительности форм. В «Любительнице абсента» он удлиняет руки, чтобы замкнуть в них фигуру, усиливая этим приемом чувство отчужденности от окружающего мира. В «Девочке на шаре» резкое сокращение планов подчеркивает контраст статичности атлета и динамичного линейного ритма детской фигуры. Максимальное заострение образа, усиление экспрессивности самой художественной формы создают предпосылки для отхода художника от реализма.

С 1906—1907 гг. усиливаются приемы деформации в творчестве Пикассо. Отступление от анатомической точности, нарушение реальных форм и цветовых отношений, контрастные сопоставления характерны в период формирования кубизма. «Авиньонские девушки» (1907, Нью-Йорк, Музей нового искусства) открывают кубистический период творчества Пикассо. Не воспроизведение живой жизни, а «конструирование» геометрических объемов или умозрительно аналитическое разложение их на сумму сопоставленных плоскостей становится главной задачей художника. Так, «Три женщины» (1909, Ленинград, Эрмитаж) представляют собой объемно-геометрическую конструкцию, исполненную в беспокойно тяжелых темно-коричневых, оливково-бурых тонах. Их образы не лишены известной эмоциональной силы воздействия. Но эмоциональность в «Трех женщинах» носит смутный, отвлеченный характер, поскольку изобразительная сторона здесь не играет почти никакой роли. Так в «Портрете Воллара» (1909 — 1910, Москва, ГМИИ) динамичный нервный ритм создает впечатление непрерывного потока мыслей, гнетущих, давящих сознание человека. Цельность образа, однако, распадается.

После первой мировой войны Пикассо обращается к образам сильных и здоровых людей, к образам светлым, идилличным, как бы навеянным античной скульптурой и вазописью. Произведения художника 1920-х гг. исполнены восхищения перед красотой человека. Вновь обращается он к теме материнства, но трактует ее по-иному в своей монументальной по характеру картине «Мать и дитя» (1921). В массивных округленных формах матери и ребенка он дает почувствовать здоровую силу, без хрупкости и беззащитности героев раннего периода. Стихийный гуманизм и яркая жизненная наблюдательность мастера проявляются в проникнутых острой мыслью и трепетным движением рисунках 30—50-х гг. Пикассо воскрешает силу вечно юного языческого мироощущения античности в иллюстрациях к «Метаморфозам» Овидия (1931), в литографии «Танец с бандерильями» (1954). К лучшим из рисунков относится реалистический портрет Мориса Тореза (1945).

В годы нарастающей угрозы фашизма и второй мировой войны в творчестве Пикассо появляются новые черты. Он остро реагирует на политические события. Мастер ставит себе целью найти художественное воплощение больших проблем эпохи. Он хочет служить делу прогресса. В его произведениях появляется тема мрачной силы, воплощенной в виде минотавра и других чудовищ. Часто в его работах сочетаются черты гармонии и ужаса или ядовитого сарказма, борьбы мрака и света. Этими тенденциями отмечено знаменитое панно «Герника» (1937, Нью-Йорк, Музей современного искусства) (илл. 256) — символическое, трагическое по характеру произведение. Художник стремится выступить как обличитель фашизма. Тема зверского разрушения испанского города Герники фашистскими бомбардировщиками решается художником как символ разгула

бесчеловечных сил реакции в период фашизма и одновременно трагического чувства отчаяния. Однако полному раскрытию замысла препятствует далекий от реализма метод модернизма, которого придерживается в этой работе Пикассо. Произведение, исполненное протеста против жестокостей войны и фашистских зверств, остается ребусом, не доступным пониманию простого народа и во многом утрачивает свой общественный пафос.

Противоречие творчества Пикассо проявляется и в том, что он иногда создает произведения сюрреалистического характера.

В дальнейшем, в своем творчестве Пикассо, участник движения Сопротивления, член Коммунистической партии Франции, постоянно обращается к искусству, полному света и надежды. За рисунок «Голубь мира» (1949)— эмблему мира — Пикассо была присуждена Международная премия мира. И все же искусство Пикассо глубоко противоречиво. Художник выступает защитником угнетенного народа, понятого, однако, отвлеченно, вне социальной конкретной исторической ситуации. Воплощая в обобщенной аллегорической форме силы прогресса и силы зла, он не обращается к конкретной действительности, к образам, почерпнутым из революционной практики рабочего класса, борющегося за коммунизм.

Скульптура

Распад реалистического искусства меньше коснулся скульптуры. В монументальных памятниках, рассчитанных на массового зрителя, реалистический метод сохраняется вплоть до второй мировой войны. Крупнейшие завоевания реалистической скульптуры принадлежат Бурделю и Майолю.

Бурдель. Лучшие произведения Антуана Бурделя (1861—1929), художника напряженных чувств и высоких помыслов, проникнуты духом героической борьбы, созвучной прогрессивным устремлениям 20 в. Сын республиканца, художник демократических взглядов и широкого понимания задач искусства, Бурдель возрождает монументальную скульптуру больших идей. В центре его внимания — могучие характеры, люди активные, целеустремленные. Обладая редким для 20 в. пониманием связи архитектуры и скульптуры, Бурдель тяготеет к конструктивному построению больших форм, к динамике крупных пластических масс, подчеркнутой резкости шероховатой обработки поверхности. Он обращается в поисках лаконичного пластического языка к искусству Древнего Востока, античной архаике, французской готике.

Его идеал сильной личности выражен в статуе «Стреляющий Геракл» (1909, Париж, Музей современного искусства) (илл. 254), олицетворяющей яростную стихийную целеустремленную силу. Выразительность драматического образа раскрывается в предельной концентрации усилий могучей фигуры, напряженной, как гигантская пружина перед разрядкой. Монументальные памятники Бурделя характеризуются поисками высоких этических идеалов. В грандиозной бронзовой конной статуе освободителя Аргентины генерала Альвеара (1914—1923, Буэнос-Айрес) архитектоническое построение форм, чеканная линия силуэта, утяжеленность деталей, удлиненные пропорции, пластическая игра объемов рождают образ огромной силы. Размещенные по углам пьедестала фигуры, олицетворяющие Победу, Свободу, Силу и Красноречие, полны строгой красоты.

Бурдель создает ярко эмоциональные психологические портреты. Его «Бетховен» — образ могучего напора творческой энергии, трагического величия, революционной патетики.

Майоль. Другая линия в реалистической скульптуре этого времени представлена Аристидом Майолем (1861—1944) — глубоким созерцателем природы, стремившимся вернуть скульптуру к ее античным истокам. Он сохраняет веру в человека, его благородную естественную красоту

и выражает совершенной пластикой обнаженного тела цельность, ясность и спокойствие духа. Майоль отказывается от сложных сюжетов, его излюбленный образ — женщина, исполненная чистоты, здоровья, безмятежности. Он изображает ее полнокровной, цветущей, как бы олицетворяющей вечные силы природы. Такова «Помона» (1907, Москва, ГМИИ, Прага, галерея) (илл. 253) с отяжеленными, но мягко круглящимися упругими формами. Тончайшая передача ритма, пронизывающего формы, и изгибов замкнутого силуэта подчинена целому — живой архитектонике тела, крупным весомым, уравновешенным массам. Непрерывно бегущая контурная линия, охватывая формы, сообщает им движение и обособляет их в пространстве.

Майоль избегает сильных движений, резких поворотов, но его произведения богаты разнообразием пластических мотивов, он неистощим в вариации одной и той же темы. Лиризмом и вместе с тем монументальностью отличаются небольшие статуи женщин. Разнообразны монументальные скульптуры Майоля («Иль де Франс», 1920—1925, Париж, Музей современного искусства», «Памятник Бланки», «Памятник Сезанну», 1912—1925, Париж, сад Тюильри).

Деспио. Третьим значительным скульптором 20 в. был Шарль Деспио (1874—1946), крупный портретист, чье творчество отличалось острым чувством неповторимой индивидуальности. Глубокое проникновение в характер и внутренний мир человека, воплощение их в целостных уплотненных объемах, передающих богатство форм человеческого лица, характеризуют его творчество. Работая с натуры, он строил свои композиции в соответствии со строгими законами архитектоники. Его мастерство наиболее ярко проявляется в женских портретах («Мадам Стоун», 1927) и статуях («Ася», 1937, Париж, Музей современного искусства).

Кубизм в скульптуре. Ряд других мастеров скульптуры (Архипенко, Липшиц) обращается к геометризированным, абстрактным формам. Деформации и искажения приводят в их творчестве к полному упадку скульптуры.

Графика

Новые условия жизни больших капиталистических городов с их колоссальным населением, развитием массовой печати, духом конкуренции и рекламы выдвигают в изобразительном искусстве 20 в. на первое место графику. Она становится острым оружием в политической борьбе; быстро откликаясь на актуальные события, она проникает во все области жизни в виде иллюстраций, политической сатиры, карикатуры, рекламы, афиши, плаката.

Тулуз-Лотрек. Становление искусства афиши и плаката связано с именем Анри де Тулуз-Лотрека (1864—1901), острого рисовальщика, тонкого колориста, автора многочисленных пастелей, эстампов, цветных литографий и т. д. Иронический наблюдатель жизни французской богемы, знаток «дна», его показного блеска, подлинной нищеты и страданий,— Лотрек не был понят современниками. Он завоевал успех лишь афишами, в которых видел произведения монументального искусства улицы. Отличительная черта его плакатов — яркость и острота характеристик; их предельная индивидуализация, портретность, гротескная заостренность, упрощенная и подчеркнуто-экспрессивная форма помогали зрителю мгновенно уловить смысл изображенного. Афиша «Мулен-Руж» (1899) рекламирует знаменитую танцовщицу. Неожиданный срез гротескного силуэта ее партнера на переднем плане внезапно приближает сцену к зрителю. Бело-розовая спираль танцовщицы на дальнем плане, бурная энергия ее движений, арабесковый узор взлетающих одежд, желтый свет ламп рождают атмосферу шумного веселья. Лотрек строит композиции на

острых и неожиданных сопоставлениях, он как бы открывает часть интерьера и делает зрителя участником события. Эта особенность характеризует цветную литографию, рекламирующую «Кафе-концерт» (1892).

Стейнлен. Обращение к жизни трудового человека, тенденции социального обличения определяют прогрессивность станковой, журнальной и газетной графики конца 19 и начала 20 в. Особое место в ее развитии занимает Теофиль-Александр Стейнлен (1859—1923) — один из немногих представителей демократической культуры в искусстве капиталистических стран в конце 19 и начале 20 в. Швейцарец по происхождению, он жил в Париже, был тесно связан с демократической печатью, работал в книжной и журнальной графике, офорте и плакате. Его герои — жители парижских предместий, рабочие, работницы, нищие и бездомные бродяги. Художник тепло и сочувственно изображает их трудовую жизнь, быт, развлечения, их нужды. Он чуток к различным выражениям чувств и характеров своих героев. Метко схватывая их движения, жесты и мимику, Стейнлен передает жизнь уличной толпы. Лирически грустные интонации переплетаются в его листах то с иронией, то с острым обличением. Так в литографии «Хорошее общество» (1894) контраст худеньких голодных детей, роющихся в мусорной яме, и задорной собачки в нарядной попоне раскрывает тему социальной несправедливости. Избранная высокая точка зрения усиливает ощущение затерянности детей в большом мире.

Продолжатель демократической социально-заостренной линии Домье, Стейнлен наиболее полно выразил себя в политических рисунках и плакатах. Он поднимает в них темы социального неравенства, обличает милитаризм и колониализм, рассказывает о борьбе рабочего класса за свои права. Особенно выразительна литография «Забастовка» (1898) (илл. 252). Рабочим, сплоченным единым настроением, противостоят солдаты, охраняющие завод; их безмолвный мрачный поединок трактуется как столкновение двух социальных сил. Активность рабочих, их мужественная сила и убежденность раскрыты в упорстве характеров, в угрожающей сдержанности движений. В цветной литографии «Преступление в Па-де-Кале» (1893) лаконизм и социальная заостренность предвосхищают революционный плакат 20 в.

Искусство Стейнлена сложилось в 1880—1900 гг., в период борьбы французского пролетариата за объединение и создание рабочей партии. Непосредственная связь с общественной жизнью, стремление сделать искусство выразителем идей и чувств трудового люда определяют большое значение его творчества в развитии реализма нового типа. Художник острого глаза, мгновенно и темпераментно реагирующий на события, Стейнлен создал художественный стиль, соответствующий массовым формам графики и печати. Он мастер легкой, эскизной манеры, трепетной беглой зарисовки, часто пользуется приемом смелых заливок, строит изображения на ярких контрастах света и тени, пользуется локальной раскраской и приемами народного лубка, что делает его художественный язык доходчивым и понятным.

Кольвиц. Социальная тематика получает дальнейшее углубление в творчестве Кэте Кольвиц (1867—1945). Оно посвящено рабочему классу и крестьянству Германии, овеяно пафосом революционной борьбы, исполнено глубокого драматизма. В графических циклах Кольвиц сочувственно отражена жизнь и нужда пролетариата. Измученные суровые лица рабочих и крестьян со сгорбленными костлявыми фигурами, натруженными руками несут следы непосильного труда, но в них чувствуется огромное мужество. Сдержанные в скорби, они неистовы и отважны в борьбе. Центральный образ офортов Кольвиц — мать, борющаяся с голодом и нищетой, со смертью во имя своих детей. Безмолвная скорбь о смерти ребенка с проникновенной глубиной запечатлена в офорте «Нужда»

(серия «Восстание ткачей», 1897—1898). Сгущающаяся до мрака воздушная среда рождает атмосферу трагической безысходности в жалких лачугах ткачей. Пробивающийся во мгле свет резко выделяет измученное лицо матери, подавленной горем, но не сломленной. В личном горе семьи художник находит социально типические явления. Страшная нужда в рабочих кварталах — причина не только смерти, но и восстаний. Листы Кольвиц — суровое социальное обличение.

Пафос действия и протеста присущ большим драматическим циклам, к которым обращается Кольвиц. Грозен цикл «Крестьянская война» (1903—1908), раскрывающий трагедию крестьянской войны в Германии 1625 г., историю угнетенных веками поколений. «Прорыв» (или «Штурм») (илл. 264) — это кульминация, взрыв долго сдерживаемых страданий. Гневная толпа восставших крестьян с оружием в руках, с исступленной стремительностью несется на врага. Поражает силой душевного порыва образ женщины, призывающей к беспощадной борьбе. Художница чувствует характер эпохи. Ее язык немногословен, композиции монументальны, психологические характеристики заострены. Манера экспрессивна, живописна и основывается на сочетании разнообразных по фактуре штрихов и пятен различной тональной насыщенности. Яркие вспышки света резко переходят в густые черные тени.

В 1919 г. в Германии совершается революция. В период временного подъема пролетарской революции художественный язык Кольвиц становится мужественным, гражданственным (серия гравюр на дереве «Война», 1920—1923). Опыт победоносной Октябрьской революции оказал огромное воздействие на ее творчество. Она приветствует победу Советской страны. В связи с голодом в Поволжье Кольвиц создала плакат «Помогите России!» (1921), литографию «Хлеба!» (1924). Ее рисунок приобретает призывную силу, обобщенность и соответствует монументальной форме плаката.

Мазерель. Напряженность общественной и политической борьбы, социальные контрасты — источники творчества бельгийца Франца Мазереля (р. 1889), создателя мужественного и динамичного стиля в современной революционной графике. Голос Мазереля решителен, краток, чеканен. Негодующий или ликующий призывный тон его гравюр придает им характер прокламаций, политических памфлетов, плакатов.

Мазерель работал во Франции. Первая мировая война воспитала в нем стойкого борца против милитаризма, угнетения (рисунки из газеты «Ля Фей», сюита «Мертвые встают»), убежденного защитника человеческого достоинства, страстно любящего жизнь и людей. Основная тема многочисленных гравюр и рисунков — разоблачение капиталистического общества, вера в идеи мира, демократии, справедливости. Ранние работы Мазереля отмечены влиянием экспрессионизма — он остро чувствует уродливость капиталистического мира, в утрированной форме передает жизнь капиталистического города с вздымающимися вверх небоскребами, хаосом автомобилей, бестолковой суетой спешащих людей, с мишурой, блеском, нищетой и горечью. Однако человек не поглощается хаосом окружающей его стихии. Герой Мазереля — рабочий-интеллигент полон энергии, обуреваем высокими идеями, способен к ярким переживаниям. Он вступает в конфликт с обществом, испытывает превратности жизни, мужает, побеждает и ликует или гибнет.

Для Мазереля характерны рассказы без слов, в которых он раскрывает жизнь в ее сложных конфликтах и контрастах, в бытовых и героических аспектах. «Страсти человека» (1918) — это повесть о внутреннем росте простого человека, который в столкновении и борьбе с жизнью становится героем. Характеры рабочего и его матери ярко очерчены, толпа, буржуа даны схематично. Финал серии — композиция «Расстрел» (илл. 265).

Резкие контрасты черного и белого рождают трагический пафос этого листа, увековечивающего скромного рабочего, исполненного самоутверждения и чувства ответственности перед коллективом. Художник не описывает, а вскрывает и обобщает сущность общественных явлений, часто он обращается к метафорам, гротеску.

К лучшим работам Мазереля относятся социально-сатирические серии гравюр: «Идея» (1920), «Город» (1925). Через философско-поэтическое обобщение здесь раскрываются причудливые сплетения жизни; приемы иносказания, гиперболы сочетаются с жизненно правдивыми деталями.

Художественный язык Мазереля суров, полон напряжений и контрастов. Он предпочитает гравюру на дереве с характерным для нее лаконизмом, звонким контрастом черного и белого. С поразительной гибкостью художник передает и остросоциальные характеристики, и лирические переживания («Сирена», 1932), и прямоту агитационного призыва. Вера в человека отличает его поздние работы: «Юность» (1948), «Рабочий» (1949).

Творчество Мазереля и Кольвиц стало истоком прогрессивной графики 20 в. Полное мыслей и чувств, оно выражало созревание нового революционного сознания.

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ ПОСЛЕ 1917 ГОДА

Дальнейшее развитие мирового искусства в 20 в. разделяется на два этапа, смена которых будет прослежена в борьбе различных художественных течений, в деятельности отдельных художников. Оба эти этапа характеризуются обострением идеологической борьбы и нарастанием конфликта между социалистической культурой, формирующейся после Октябрьской революции в СССР, и буржуазной культурой, переходящей на путь последовательной реакции.

Коммунистическое движение в буржуазных странах, революции в Мексике, в Германии, в Венгрии в 20-х гг., Испании в 30-х гг., антифеодальное и антиимпериалистическое национально-освободительное движение в колониях становятся реальной почвой для развития идей демократического искусства, для возникновения новых очагов передовой художественной культуры. Творчество европейских художников, ставших на путь реализма в 20-х гг., поднимается в следующем десятилетии на более высокую ступень общественного сознания.

Пройдя сложный путь сомнений, преодолевая буржуазные предрассудки, крупнейшие деятели культуры Европы приходят к оптимистической вере в жизнь, к социалистическому гуманизму (А. Барбюс, А. Франс, Р. Роллан, Ф. Мазерель). Реализм развивается на этом этапе не только в борьбе с анархически-индивидуалистическими течениями, но и с искусством, возникшим при фашистских диктатурах (в Италии, в Германии; 20 — 30-е гг.). Преследование нацистами художников, отстаивающих передовые социальные идеи, а также художников-«экспериментаторов» формалистического искусства вызывает их консолидацию в капиталистических странах. Последние ищут выхода в иллюзии творческой свободы и фактически приходят в своей деятельности к полной безответственности.

При сохранении доминирующего значения формалистического искусства укрепление прогрессивных течений в 30—50-х гг. совершается более быстрыми темпами. Движение Сопротивления в оккупированных странах воспитало новое поколение прогрессивных деятелей культуры, активно участвующих своим искусством и общественной деятельностью в подпольной борьбе с фашизмом. Битва за прогрессивную культуру объединяет различных представителей художественной интеллигенции, возникают объединения, ассоциации, созываются конгрессы.

30—3568

Победа Советского Союза в войне с фашизмом, образование социалистических государств порождают новое соотношение сил на мировой арене. Борьба сил прогресса и реакции подымается на более высокую ступень своего развития, что находит отражение и в искусстве.

Укрепляются взаимоотношения с деятелями культуры социалистических стран. Усиливается авторитет Коммунистических партий, объединяющих не только большую часть рабочих, но и широкие круги интеллигенции, в среде которой распространяются идеи марксизма, рождается чувство ответственности за судьбу культуры. Растет круг художников, осознавших несовместимость системы империализма с общественным прогрессом. Они выступают активными борцами за мир, многие из них идут по пути реализма (Марукки, Манцу, Кент и другие). В искусстве утверждается новый, гуманистический идеал борющегося человека. Передовое искусство обогащается новым содержанием с ясными перспективами социалистической революции. Писатели, поэты переходят на позиции социалистического реализма. Его элементы зреют в прогрессивной графике (Эффель) и живописи (Гуттузо). Развивается реализм в Мексике и других странах Латинской Америки. Однако по-прежнему реализму в этих странах противостоят сохранившие господствующее положение реакционные формалистические течения.

Архитектура

Значительных успехов в 20—30-х гг. 20 в. достигла архитектура. Бурный рост городов, промышленности, развитие транспорта приходят в резкое противоречие с не отвечающей новым требованиям планировкой старых городов, с их узкими извилистыми улицами. Необходимость разрешить осложнившуюся проблему транспортного обслуживания и удовлетворить настоятельные потребности населения в санитарных и жилищных условиях, рост трущоб выдвигают ряд градостроительных проектов и форм расселения рабочих. Новые проекты характеризуются стремлением смягчить в городах социальные контрасты и устранить чрезмерную концентрацию населения. Вокруг больших городов в некоторых странах возникают «города-сады» с индивидуальными жилыми домами, «промышленные города», рабочие поселки и т. д. со строго функциональным расчленением территории. Напуганная революционными выступлениями рабочего класса буржуазия идет на некоторые уступки в жилищных вопросах. Внимание архитекторов привлекли задачи не только промышленного, но и массового жилищного строительства, разработка жилых комплексов с экономными типовыми квартирами, рассчитанными на среднюю и низко оплачиваемую категорию рабочих. Большое внимание уделяется проектированию районов, архитектурному оформлению ландшафтов. Разрабатывается универсальная классификация улиц и принципы их сочетания; создаются сети городских магистралей, независимых от пешеходных улиц и рассекающих город на ряд обособленных пространств. В проектировании городов нового типа, заводских рабочих поселков и крупных промышленных предприятий все более утверждаются принципы функционально-конструктивной системы, зародившейся на рубеже 19—20 столетий.

В художественном образе города увеличивается значение инженерных и транспортных сооружений. Однако успехи архитектурных и технических сторон градостроительства не снимают кризисных явлений, характерных для развития современного капиталистического города. Собственность на землю препятствовала осуществлению значительных архитектурных замыслов, как и полной реконструкции старых городов. Стихийный рост капиталистических городов не давал, за отдельными исключениями, возможности создать не только крупные, но и мелкие архитектурные ансамбли, композиционное единство достигалось лишь в отдельных случаях.

Непреодолимы и транспортные затруднения. Увеличение пригородов ведет за собой и увеличение поездок населения, поэтому проблема расселения масс трудящихся остается неразрешенной. В крупных городах, например в Нью-Йорке, по-прежнему стихийно возникают перенаселенные унылые районы, своего рода «трущобные новостройки».

Ле Корбюзье. Большое воздействие на развитие мировой архитектуры оказал выдающийся французский архитектор Ле Корбюзье (настоящее имя Шарль-Эдуард Жаннере, 1887—1965) — глава конструктивизма. Практик и теоретик в области градостроительства и жилого строительства, он стремился ответить на реальные запросы жизни, учитывая возможности, которые дает современная техника. Его идеал — простота и точность ясных геометрических объемов железобетонных конструкций, открывших богатейшие возможности и для экономии и для принципиально новых объемно-пространственных композиций и форм. Преклоняясь перед машиной, современной техникой, Корбюзье все же, в отличие от многих своих современников, понимал архитектуру как искусство и уделял значительное внимание эмоциональному воздействию ее образов. Причем с годами Корбюзье постепенно отходил от известного аскетизма своих ранних исканий, обращал все большее внимание на образную, гуманистическую ценность зодчества.

Сформулированные Корбюзье пять принципов легли в основу профессиональных приемов новой архитектуры 20—30-х гг.: 1) дом на столбах, 2) сад на плоской крыше, 3) свободный план, 4) горизонтально протяженные окна и 5) свободная композиция фасада. Для Корбюзье характерны широта архитектурных идей, разнообразие творческих вариантов.

Корбюзье — самый яркий выразитель урбанистических идей 20—30-х гг. (от латинского слова «урбс» — город). Страстный мечтатель и вместе с тем практик, он выдвинул идею застройки города небоскребами, с новой транспортной системой и рациональным зонированием, разнообразно выявленным назначением каждого здания (диорама 1922 г.— «Современный город на 3 миллиона жителей», план реконструкции центра Парижа — «План Вуазен», 1925). Его проекты решительно ломают старые представления о городской застройке, сохранившейся с эпохи феодализма, и намечают новые масштабы и пространственную организацию города 20 в. Проект идеального города современности был изложен им в книге «Урбанизм». Утопизм градостроительных идей Корбюзье сказался в том, что преодоление социальных противоречий капиталистического общества он считал возможным с помощью архитектуры, ее рационального планирования, путем ликвидации противоречий между современной техникой и старой планировкой городов. Учитывая опыт проектирования советских домов-коммун 20-х гг., он создает свой проект «Лучезарного города» (1930) из гигантских жилых домов с коммунально-бытовым и торговым обслуживанием, города, наполненного светом, воздухом, садами, рождающего жизнерадостное мироощущение.

Наиболее известные работы Корбюзье: общежитие швейцарских студентов в Париже (1930—1932) (илл. 259), вилла в Пуасси (1931), здание Министерства легкой промышленности в Москве (1935). В послевоенные годы Ле Корбюзье продолжал активно участвовать в творческой жизни Франции. Но, разочарованный в возможностях реформы жизни города в условиях капитализма, он отказывается от широких замыслов 20—30-х гг. В экспериментальном 17-этажном жилом доме в Марселе (1947—1952) он стремится решить проблему «идеального дома», являющегося лишь частичным осуществлением проекта «Лучезарного города».

Школа Баухауза. Видную роль в развитии современной архитектуры и прикладных искусств сыграла деятельность крупного центра, так называемого функционального направления в Германии — Баухауз,

во главе с архитектором и теоретиком В. Гропиусом (р. 1883). В проектировании промышленных и жилых массивов функционалисты стремились к их наиболее рациональному размещению и экономичной планировке. На первый план выдвигаются инженерно-технические принципы и ясно выраженный конструктивный каркас здания. Характерный пример здание Баухауза (1925—1926), выстроенное по проекту Гропиуса в Дессау. Оно состоит из различных корпусов правильной геометрической формы, в облике которых ясно выражено назначение каждого из них. Констрасты гладких бетонных стен и огромных окон в виде сплошных горизонтальных прорезей, отсутствие всяких декоративных деталей, крайний лаконизм архитектурного облика — наиболее типичные черты конструктивистского стиля. Однако односторонний подход к решению функциональных задач привел к сухости и монотонности геометрических форм прямолинейных очертаний. Преувеличение роли техники и инженерии вызвало в ряде случаев их фетишизацию, преклонение перед техницизмом.

Показательна в этом отношении деятельность одного из теоретиков техницизма, развивавшего после 1945 г. некоторые идеи функционализма,— Мис ван дер Роэ. Он разработал тип застекленных кубических зданий в 30—40 этажей с нерасчлененным пространством внутри каждого из них и передвижными переборками. В его архитектуре царит культ стекла и стали, принцип экономии, простота форм, изысканность в деталях, но в то же время однообразие и схематизм. Монотонность определяет характер почти всех сооружений, созданных по его проектам во многих странах Западной Европы и Америки (жилые дома в Чикаго, двадцатидвухэтажное здание конторы Сигрэм в Нью-Йорке).

Чикагская школа. Развитие американского города, его лицо определили многоэтажные небоскребы (Нью-Йорк, Чикаго и др.). К началу 20 в. архитекторы так называемой «Чикагской школы» разработали проекты небоскребов с нависающими стенами. Американские города (Нью-Йорк) сохраняют резкий контраст между небоскребами (конторское здание «Эмпайр Стэйт-Билдинг» в 102 этажа высотой 407 *м* и Рокфеллер-центр в 72 этажа высотой 384 *м*) (илл. 271, 273) и множеством других различных по масштабам зданий. В бессистемности застройки и наличии кварталов домов «дешевых квартир», в росте трущоб и ухудшении социальных условий жизни масс отражаются классовый характер и противоречия развития капиталистического города.

Райт. В отличие от урбанизма Корбюзье Франк Ллойд Райт (1869—1959), крупнейший американский архитектор, порицает уплотненность городской застройки и создание небоскребов (сочинение «Исчезнувший город»). Он разрабатывает так называемый «стиль прерий» и выдвигает новую форму человеческого поселения, где на каждую семью приходится по акру земли. Райт стремится к установлению тесной связи архитектуры с природой, к максимальному использованию особенностей природного окружения. Он строит коттеджи, особняки, виллы, включающие множество террас, галерей, окруженных садами. К лучшим его произведениям относится «Дом над водопадом» в Бер Ране (1936) (илл. 270). Человек неистощимой изобретательности, Райт с мастерством перевоплощает технические открытия в открытия архитектурные. Он использует их для новых композиционных решений. Однако в идеях Райта отразился характерный для капитализма дух замкнутого индивидуализма, стремление к стандартизации быта, а также утопическая вера в возможность решить социальные проблемы эпохи улучшением условий быта.

После второй мировой войны развитие архитектуры определяется необычайно высокими достижениями и изобретениями в области строительной техники, предоставляющими архитекторам возможности самых разнообразных и смелых конструктивных и тектонических решений.

Особое значение в перекрытии огромных внутренних пространств приобретают криволинейные формы железобетонных оболочек в виде параболы, эллипса, гиперболы. Висячие железобетонные оболочки нашли применение в спортивных и зрелищных сооружениях (например, Спортивная арена в Релей, США). Поиски наиболее рациональных пространственных конструкций привели американского инженера Б. Фуллера к созданию так называемого геодезического купола сетчатой формы (Центральный павильон американской выставки в Сокольниках). Другим примером плодотворных инженерно-технических достижений в современном строительстве являются сооружения П. Нерви, в которых он стремится выявить конструктивные возможности железобетона и армированного цемента, применяя тонкие сводчатые оболочки двоякой кривизны, складчатые, ребристые перекрытия-скорлупы — Малый Дворец спорта в Риме (1958—1960) (илл. 261), ангары и склады, заводские корпуса в Италии.

Развитие получают каркасно-металлические и железобетонные конструкции, в которых опорой служит расположенный в центре здания ствол. Характерны также конструкции «висячих» многоэтажных домов, где наружные стены и перекрытия подвешены на стальных вантах к балкам и консолям. Впервые подобный принцип сочетания железобетонного каркаса и подвешенных этажей был предложен советским архитектором Г. Б. Борисовским. В архитектуре используются алюминий, пластмассы, синтетические материалы, благодаря которым стали осуществимы более пластические архитектурные формы с плавными очертаниями.

Крупнейшим произведением западноевропейской архитектуры является Дом ЮНЕСКО в Париже (1958) (илл. 260), выстроенный из железобетона, алюминия, пластических масс и стекла архитекторами различных стран. Он декорирован живописью, скульптурой, керамикой. Интересно здание Национального центра промышленности и техники в Париже (1958), перекрытое крупнейшей сводчатой оболочкой.

Подъем переживает архитектура стран Латинской Америки. В Бразилии он связан с именем Оскара Нимейера и созданием новой столицы государства — Бразилиа. Характер планировки города и зданий осуществлен с учетом особенностей местного колорита и природы.

Прогрессивные завоевания в области архитектуры, однако, часто используются в чисто формалистических целях, уводящих от рационалистических решений строительных задач.

Изобразительное искусство

Нарастающие противоречия империализма, катастрофа первой мировой войны, террор порождают в сознании многих людей чувство страха и бессилия перед жестокими силами, повергающими мир в хаос. Замыкаясь в «личные мирки», представители интеллигенции, оторвавшейся от народного движения, видели одну сторону действительности — трагический кризис общества. Их воззрения имели основу в философских теориях субъективного идеализма, отрицающего объективное существование реального мира и отстаивающего независимость развития искусства от общественной жизни. Вместо борьбы с социальным злом они внушают человеку мысль о его психической и биологической неполноценности, о трагической неразрешимости противоречий жизни. В творческом процессе провозглашается главенство подсознательных сфер жизни (Фрейд). Кризисные настроения сильнее всего выражены в абстракционизме и сюрреализме.

Абстракционизм. Самой ранней формой абстракционизма стало «беспредметное искусство» (искусство, отрицающее воспроизведение реального мира), зародившееся еще в 1909 г., сложившееся к 1912—1913 гг. Его выразителями были В. Кандинский (1866—1944) и К. Малевич (1878—1935) в России, П. Мондриан (1872—1944) в Голландии (илл. 266).

Беспредметное искусство выражало анархически-бунтарские тенденции, лихорадочное смятение и страх перед действительностью, представлявшейся его созидателям хаосом. Субъективный характер декларации художников-одиночек был далек от подлинной революционности. Неспособные понять истинные движущие силы истории, ее закономерности, они оказались беспомощными перед социальной действительностью и стали все более замыкаться в кругу отвлеченных формальных экспериментов над линией, цветом, пятном и т. д. Внешне бунтарское искусство «беспредметников» было использовано на новом этапе 1920—1950-х гг. реакционными художниками Запада, ищущими выход из социальных конфликтов в полном отказе от реальности. Мнимое новаторство абстракционистов, нашедших, в отличие от «беспредметников», полное признание в кругах меценатствующих капиталистов, свелось к модернизации опыта «беспредметников» и приспособлению его к идеологии империализма. Другая тенденция, характерная для абстракционизма, проявляется в утверждении самодовлеющего значения подсознательной сферы жизни. Творческий процесс рассматривается как погружение в мир интуитивных движений души, во время которых художник смутно передает свои ощущения с помощью моторных движений мышц, то есть автоматически. Исходя из воззрений Кандинского, художники рассматривают творчество как исступление, в состоянии которого художник произвольно наносит на холст отвлеченные экспрессивные линии и пятна красок, действующих непосредственно на нервную систему зрителя.

Деятельность художников обоих направлений привела к исчезновению образной основы, составляющей самую суть художественного творчества.

Каковы бы ни были общественно-политические взгляды абстракционистов (небольшая часть этих художников занимает по ряду политических вопросов прогрессивные позиции), объективно их искусство выступает как яркое выражение реакционной буржуазной идеологии, помогает империализму уводить художников от общения с жизнью, лишает искусство возможности познать правду жизни, передать ее народу.

Одним из вариантов новейшего абстракционизма является распространившийся в 40-х гг. во Франции и Америке «ташизм» (от французского слова «таш» — пятно). Художники пытаются создать живопись, изображающую материю, не имеющую определенных форм. Зритель должен сам составить любое оптическое представление из предложенных художником хаотических пятен и линий, нанесенных с помощью пульверизатора, штукатурной лопатки или выдавленных прямо из тюбика. Глава этого течения Джексон Поллок (1912—1956) в картине «Собор» (1947) вместо архитектурного пейзажа дает сумятицу красочных пятен и извилистых линий.

Дадаизм и сюрреализм. Одним из порождений военных лет было направление так называемого дадаизма, возникшего в 1916 г. в Цюрихе (Швейцария). Дадаизм отрицал и эстетическую воспитательную роль искусства и принципы художественного мастерства. Дадаисты (Пикабия, Хартунг и другие) апеллировали к «подсознательному и инстинктивному» самовыражению чувств; шумные публичные скандалы и развязный цинизм сопровождали выступления сторонников дадаизма, являвшегося одним из крайних проявлений идеологического мракобесия, полного отрицания цивилизации и прогресса. «Произведения» дадаистов представляли собой или подражание «детскому», точнее, младенческому рисунку, или были профанацией искусства. Они были призваны эпатировать, то есть возбуждать нервы, пресыщенного буржуа. Дадаисты объявили разум, моральные нормы, эстетику ложью и обманом. Произвольный акт фиксирования случайно возникающих ассоциаций объявлялся достойным выражения истинного человеческого существа, подлинным свободным творчеством.

Из анархического нигилизма дадаистов вырос к началу 20-х гг. сюрреализм (надреализм). Он возник на французской почве и первоначально включал в свой пестрый состав группу талантливых писателей, поэтов, режиссеров. Эти деятели, позже перейдя от анархического бунтарства на сознательно прогрессивные общественные позиции, отошли от сюрреализма и создали ряд ценных, гуманистически направленных произведений (режиссер Рене Клер, поэт Поль Элюар и другие).

Основное ядро сюрреалистов (особенно работающих в области изобразительного искусства) продолжало придерживаться антигуманистических и враждебных реализму взглядов (Ив Танги, Сальватор Дали и другие). Их искусство стремилось апеллировать к кошмарным видениям, бредовым ассоциациям душевнобольных и представляло собой фантастически уродливое переплетение переданных то натуралистически точно, то причудливо деформированных человеческих тел и предметов — «Пылающий жираф», «Великий бред параноика» Сальватора Дали и др. К концу 30-х гг. ряд сюрреалистов переселился в Америку, где их творчество стало составной частью реакционной художественной идеологии американского империализма.

Здесь находят признание и поддержку многие европейские художники формалистических течений. В США абстракционизм фактически стал официальным направлением. Работы абстракционистов и сюрреалистов покупаются крупными музеями Западной Европы и США, им обеспечивается реклама и сбыт. Для них создаются музеи современного искусства в Нью-Йорке и Париже, их произведения изобилуют на выставках Биеннале в Венеции. Наблюдается количественный рост абстракционизма, распространяющегося в Италии, Франции, Швейцарии, ФРГ, Японии и т. д.

В противоположность реакционным формалистическим направлениям 20 в. новый реализм, развивающийся на почве революционного движения, приобретает все более боевой характер, политическую и эмоциональную заостренность. Большую роль в развитии реализма сыграли художники Американского континента.

Группа «Восьмерка» в США. Еще в начале 20 в. в борьбе за новые принципы реализма немалые заслуги принадлежали художникам, объединившимся на выставке 1908 г. в группу «Восьмерка». Это были молодые филадельфийские газетные рисовальщики Д. Слоун, Д. Лакс и другие, сформировавшиеся под воздействием Роберта Генри, который побудил молодежь изображать повседневную жизнь в живописи. На выставке впервые появились произведения, показывающие жизнь большого города с «изнанки» — его задворки, трущобы, ночные бары, жалкие жилища бедняков и т. д. Картины, разоблачающие американское «процветание», вызвали озлобление буржуазной публики — «Восьмерка» получила прозвище «Школы мусорного ящика». Из мастерской Генри вышел и выдающийся американский живописец Д. Беллоуз, автор многочисленных картин и литографий на темы современности («Ставьте у Шарки», 1909, Кливленд, Художественный музей и др.).

Кент. Учился у Генри и один из продолжателей реалистической традиции в современном американском искусстве Рокуэл Кент (1882—1971), выдающийся борец за прогресс и мир. Свое творчество он посвящает жизни народов Гренландии, Аляски, могучей природе Атлантики. Тяга к суровой, нетронутой цивилизацией природе сочетается в живописи и графике Кента с острым чувством современности. Оно проявляется в его стремлении к лаконизму, к простоте содержательного образа, в его интересе к актуальным проблемам века. В пейзажах Гренландии (20—40-е гг.): «Ноябрь в северной Гренландии» (1932—1933, Москва, ГМИИ) (илл. 272) и «Север» (1937, Чарлотенсвилл, собрание Райэн) природа строго архитектонична, контрасты освещения, прозрачный морозный воздух чеканят

объемы могучих скал. В кристаллических формах, в широте пространств ощущается напряженная жизнь природы. Художник находит величие в отважных жителях Севера, в их коренастых, могучих фигурах, в цельности характеров («Труженики моря», 1907, «Полярная экспедиция в 1945 г.»). Его идеал сильного свободного человека, бесстрашно вступающего в борьбу с суровой природой, ярко раскрывается и в графике, представляющей цельное самобытное искусство («Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «О людях и городах», «Вершина») (илл. 274).

Мексиканская школа живописи и графики. Мысли, созвучные гениальным идеям В. И. Ленина о монументальной пропаганде, овладевают сознанием передовых художников. Однако в Европе в 20 в. традиция большого монументального стиля была утрачена полностью в ряде национальных школ. Острые социальные идеи в монументальных формах находят воплощение в искусстве новых очагов художественной культуры — в странах Латинской Америки, занявших в 20—30-х гг. 20 в. одно из важнейших мест в авангарде мирового прогрессивного искусства. Огромная заслуга в возрождении фрески и мозаики принадлежит мексиканской школе живописи, ее выдающимся, необычайно самобытным художникам: Х.-К. Ороско, Д. Ривере, Д.-А. Сикейросу и другим.

Мексиканская монументальная живопись возникла в период буржуазно-демократической революции 1910—1917 гг. Художники, связавшие свое творчество с деятельностью Компартии, расписывают стены общественных зданий циклами фресок из истории страны, жизни народа, его революционной борьбы, созидательной деятельности. Они возрождают традицию искусства ацтеков, древних майя, обращаются к традициям монументального искусства итальянского Возрождения. Несмотря на некоторые черты схематизма, моменты экспрессионистической деформации, художники-революционеры Мексики вписали яркую страницу в современное искусство. Философское обобщение социальных явлений жизни, умение проникнуть во внутренний смысл исторических событий характеризуют лучшие произведения монументальной мексиканской живописи, в которой народ — главный герой исторических событий.

Выдающийся памятник монументальной живописи Мексики — фрески Хосе Клементе Ороско (1883—1949) в Национальной подготовительной школе в Мехико (1922—1927). В его произведениях революция — это не только победа, но и жертвы и колоссальное напряжение сил народа. Он показывает героическую гибель революционеров («Окоп») (илл. 269), непреклонную волю к борьбе («Революционеры»). Три фигуры крестьян в соломенных шляпах, с ружьями на плечах, тяжелой, усталой, но решительной поступью уходят на фронт. Их догоняют женщины-солдатки, одна из них с ребенком. Все бойцы объединены страстной волевой целенаправленностью, единым широким ритмом движений. Мужественность солдат подчеркнута контрастом легких стремительных в своих движениях фигур женщин.

В острых индивидуально характерных образах выступают исторически типичные черты людей революционной эпохи. Герои Ороско сдержанны в своих движениях и выражениях чувств. Душевная жизнь сосредоточена на одном сильном переживании.

История Мексики, темы вооруженной борьбы рабочих, аграрные реформы, борьба с неграмотностью запечатлены в фресках Диего Риверы (1886—1957). Внутренний двор Министерства образования (1923—1924), так называемый Двор Труда, украшен циклом фресок, посвященных труду, исполненных в эпическом плане. В фреске «Сахарный завод» единство ритма создает ощущение спаянности коллектива мощным дыханием трудового процесса.

Романтический пафос, страстное воодушевление с нотами тревожного беспокойства характеризуют творчество Альфаро Сикейроса (р. 1898). Видя в искусстве средство воспитания народа и преобразования жизни, он разрабатывает проблему «активной композиции». По-новому решает он связь живописи с архитектурой, отказывается от подчинения фрески плоскости стены и создает живописное динамичное пространство, сближающее изображение с окружающей жизнью. В фресках Сикейроса совмещается множество точек зрения, что предполагает обозрение композиции в процессе движения. Часто вводятся приемы фото-киномонтажа и т. д.

Эти особенности отличают росписи Госпиталя в Мехико (1955), пронизанные настроением тревоги и борьбы. Художник часто выражает свои социальные, исторические и философские идеи в символической форме. В грандиозной фреске (100 *кв. м*) «Новая демократия» (1945, Мехико, Дворец изящных искусств) (илл. 267) устремленная к зрителю гигантская аллегорическая фигура женщины с трагическим лицом захватывает страстностью надежд, глубиной отчаяния и тревоги. Напряженность движений, разрывающих оковы, подчеркнута гиперболизмом форм, их резкой лепкой плотными слоями красок. Золотисто-огненные тона фигуры молодой женщины, точно вырывающейся из мрака, достигают кульминации в ярко-красном пятне ее фригийского колпака, повышают патетику образа.

Сикейрос обновил технику настенной живописи применением новых материалов, соответствующих современной бетонной стене (росписи и пластические мозаики на стенах ректората университета — в Мехико «На службе нации», 1952—1956).

Опыт мексиканской школы распространяется и в других странах Америки и Европы.

Мастерская народной графики. Боевую позицию в передовом искусстве заняла Мексиканская мастерская народной графики, организованная в 1937 г. Художники мастерской обращаются к революционной истории Мексики и современной жизни (альбом «Образы Мексиканской революции», 1947), к внутренним и международным событиям. В 40—50-х гг. они активно участвуют в изобличении североамериканского империализма, в борьбе за мир, против атомной катастрофы и т. д., завоевывают одно из первых мест в Европе и Америке высоким идейно-художественным содержанием плакатов и графических серий. Крупнейший представитель школы Леопольдо Мендес (р. 1902) — создатель произведений на большие социальные темы. Его стиль монументален, пластически выразителен и эмоционален. В листах Мендеса проходят люди глубоких чувств, несгибаемых характеров, сознающих враждебность окружающего мира, готовых к борьбе (гравюра «Соединенные несчастьем»). Красота подвига раскрывается в образе мексиканского индейца, уверенного в правоте своих идеалов, храбро смотрящего в лицо смерти (гравюра «Казнь», 1949). В композициях Мендеса большую роль играет пространственное построение пейзажа, эмоционального, динамичного. Оно то подавляет человека, то подчиняется его неукротимой воле. В листе «Я жажду!» (илл. 268) напряженная динамика пространства пустынного, выжженного солнцем пейзажа повышает драматизм сцены.

Мендес работает в технике гравюры на линолеуме, черно-белой литографии, он пользуется динамичным ритмом штриха, островыразительными силуэтами, резкими контрастами черного и белого.

Объединения прогрессивных мастеров графики возникают и в других странах Латинской Америки.

Неореализм. В европейском искусстве первых послевоенных лет важное место занимает направление неореализм. Основным содержа-

нием искусства художников этого направления является жизнь народа, простого человека, изображенного с характерными индивидуальными чертами внешнего облика и душевного склада. Социально типическое для своего времени они показывают с позиций революционного пролетариата. Большую роль в неореализме играют обличительные тенденции. Но критика уродств жизни сочетается у художников этого направления с романтизмом в отображении действительности, стремлением увидеть героическое в человеческих характерах. В формировании неореализма активно участвовали борцы движения Сопротивления, члены коммунистических партий. Группу неореалистов Франции возглавляли Андре Фужерон (р. 1912)—мастер-рационалист, тяготеющий к плакатному упрощению («Слава Андре Улье», 1949, Москва, ГМИИ, цикл «Страна шахт», 1950) и экспрессивно-драматический Борис Таслицкий (р.1911) («Делегаты стачечного комитета», 1948, «Смерть Даниэль Казановы», 1950, Музей Монтрей, Франция).

Наиболее ярко неореализм проявил себя во Франции в 40—50-е гг., где получили развитие политическая графика и карикатура Жана Эффеля (р. 1908) (серия «Сотворение мира», 1950) и в Италии, где группу прогрессивных художников возглавил Ренато Гуттузо.

Гуттузо. Крупнейший мастер современности, Ренато Гуттузо (р. 1912) прошел суровую школу борьбы в годы фашизма и оккупации Италии. Уже с 30-х гг. он выступил против профашистского направления в искусстве, связав борьбу за демократическое революционное искусство с поисками конкретного изобразительного языка, способного выразить большую социальную тему. Он обращается к истории своей страны, изображает крестьян, стихийно захватывающих помещичьи земли, умирающих во имя родины патриотов, батраков Калабрии, людей в повседневной городской или сельской обстановке. Его тематические картины, как и однофигурные композиции, раскрывают многогранный образ эпохи. В крепких фигурах, больших рабочих руках, энергичных жестах и движениях его героев таится огромная внутренняя сила. Они спаяны едиными устремлениями и помыслами, сражаясь, погибая и побеждая. Образы вырастают у Гуттузо до больших философских обобщений, ибо в окружающей жизни он видит главное, значительное, захватывает зрителя лаконизмом и эмоциональной кульминацией («Девушка, поющая «Интернационал», 1953) (илл. 263). Непосредственная взволнованность чувств выражается в стремительных ритмах, в броских угловатых линиях и мазках. Активную эмоциональную роль в его композициях играет цвет, крайне насыщенный, остроконтрастный, с резкими акцентами и неожиданными вспышками.

Возрождая жанр исторической картины, Гуттузо наполняет его живым отношением к свершающемуся событию, находит в нем аналогию с современностью. Под воздействием борьбы за освобождение Италии от фашистских захватчиков возникает эпическое полотно «Битва у моста Аммиральо» (1951—1952, Милан, собрание Фельтринелли), символизирующее национальное объединение и независимость Италии. Ярко вспыхивающие пятна красных рубах гарибальдийцев, стремительный взмах стальных сабель, сверкающих на зеленом фоне травы, рождают впечатление неистовой схватки. Доминанта красного цвета над синими мундирами австрийцев, желтые пятна рассыпавшихся лимонов на переднем плане, экспрессивная фигура Гарибальди, возвышающаяся над толпой, подчеркивают мощь натиска сицилийских земледельцев, ярость битвы.

При остром своеобразии характеров героев Гуттузо в них выступают общие черты, присущие людям послевоенного времени. Это характеры, внутренне активные, общественные, живущие напряженной жизнью чувств и мыслей («Рокко с патефоном», 1960, «Спагетти», 1956).

Его сцены из городской и крестьянской жизни, могучие пейзажи Сицилии и Калабрии с ярким южным солнцем, с нагроможденными скалами, натюрморты с орудиями труда пронизаны единой драматически-напряженной и суровой силой.

Одним из представителей реализма в итальянской скульптуре является Джакомо Манцу (р. 1908), активный участник движения сторонников мира, автор ряда остроправдивых скульптурных портретов и поэтичных статуй («Голова Инге», «Мать с ребенком», серия «Танцовщица»). Неровная поверхность и обобщение объема создают богатое светотеневое решение в его пластике, статичной по своим формам, но наполненной внутренним движением («Кардинал», 1955). В 1964 г. Манцу завершил рельефы для «Врат смерти» собора св. Петра в Риме (илл. 262). За традиционной сюжетикой в них скрываются явные намеки на фашистские преступления. В 1970 г. им создан монумент В. И. Ленину на Капри.

В борьбе с формалистическим и модернистским искусством развиваются художественные школы Скандинавии и Финляндии. Мировую славу завоевало творчество скульптора-реалиста Вяйнё Аалтонена (1894—1966), художника широкого диапазона, создателя портретной галереи современников, парковой скульптуры, монументального рельефа и скульптуры— «Мир» (1950—1952, Лахти) (илл. 275). Социальной заостренностью отличаются полные злободневности политические карикатуры датского художника, лауреата Международной Ленинской премии мира Херлуфа Бидструпа (р. 1912), широко известного в Советском Союзе по выступлениям в периодической печати, по выставкам и неоднократно издававшимся альбомам карикатур.

На почве национально-освободительного движения переживают подъем художественные школы в Азии и в Африке. В первое послевоенное десятилетие добиваются независимости Индия, Индонезия, Цейлон, Бирма и другие страны. С середины 50-х гг. начинается распад колониальной системы в Африке, где возникает свыше тридцати независимых государств. В них возрождается национальная литература и искусство, но их развитие идет под знаком борьбы двух культур — демократической, революционной, и буржуазной. С подъемом демократического движения и борьбой за мир связано возрождение боевого публицистически заостренного искусства Японии.

Вступив на путь борьбы за создание подлинно реалистического искусства и возрождения национальных культур, передовые художники стран Западной Европы, Америки, Африки и Азии сталкиваются с многочисленными трудностями, которые им приходится героически преодолевать. На этом пути они имеют союзников в лице художников Советского Союза и стран социализма, и именно этот путь приведет их к большим успехам в создании больших художественных ценностей.

ИСКУССТВО СТРАН СОЦИАЛИЗМА

Победа Советского Союза в войне с фашизмом и образование лагеря социалистических государств привели к новому соотношению общественных сил на мировой арене.

При всех специфических национальных особенностях развития искусству социалистических стран присущи идеологическое единство, которое лежит в его основе, идеи мира и гуманизма, международного сотрудничества и прогресса.

Сплоченные едиными устремлениями, художники социалистических стран стоят на передовых позициях идеологической борьбы, ведущейся с лагерем империализма и реакции. Работавшие в прошлом по заказам эстетствующих меценатов, «покровителей искусства», лучшие художники

этих стран стали на путь служения идеям социализма. С установлением народной власти они обрели новых заказчиков — народ, кровно заинтересованный в плодотворном развитии всех областей культуры и искусства.

Человек труда, новой, коммунистической морали, творец и созидатель стал главным героем их творчества. Для воплощения этого величественного образа, больших тем современности потребовались новые средства художественного выражения. Но прежде всего от художников потребовалась реалистичность, мобилизация всех усилий на преодоление наследия формализма и модернизма, оставленного буржуазной культурой первых десятилетий нашего века. Трудными и сложными путями развивается борьба с тлетворными влияниями формализма, проникающими из стран капитала. С разными результатами ведется эта борьба в различных странах, в некоторых из них еще удерживают свои позиции сторонники абстракционизма, появляются и отдельные псевдоноваторы, повторяющие «экспериментаторство» в духе сюрреалистов и других «новейших» течений. Но в целом уже теперь можно говорить о формировании искусства действительно нового типа, связанного с идеологией марксизма-ленинизма.

С переходом к развернутому строительству социализма вступает в действие намеченная коммунистическими и рабочими партиями программа культурной революции, пересматривается и переоценивается художественное наследие, создаются произведения, отображающие жизнь и быт народа, его революционное прошлое. В сложной борьбе за становление метода социалистического реализма художники молодых социалистических стран имеют перед собой пример деятелей искусства Советского Союза, с которыми установились тесные дружеские связи, обогащающие культуру каждой из стран. Демонстрацией единства идейно-эстетических принципов была выставка изобразительного искусства социалистических стран в Москве в 1958 г.

Наряду со станковыми формами искусства во всех странах социализма широкое распространение получили монументальные и художественно-декоративные формы, а также все виды художественно-декоративного искусства, народных промыслов, развивающихся на новой основе. Преобразуя облик своих стран, освобожденные народы развернули грандиозное строительство городов и сел, электростанций и водохранилищ, промышленных предприятий, светлых, удобных, красивых курортов и домов отдыха для трудящихся. В большинстве своем — это ансамбли нового типа, в которых все виды искусства выступают на основе равноправного содружества. Монументальная скульптура органически включается в организацию пространства площадей и улиц, садов и приморских курортов, живопись — фрески и мозаики — украшают стены общественных зданий, произведения прикладного искусства — интерьеры. Большие темы историко-революционной борьбы и современности, образы народных вождей, воплощенные в произведениях монументального искусства, входят в повседневную жизнь строителей социализма.

ИСКУССТВО БОЛГАРИИ

Обширный размах приобрело монументальное искусство в народной Болгарии. По всей стране возводит народ невиданные ранее по масштабу ансамбли нового типа, воздвигает памятники героям, борцам за свободу Болгарии. Среди них наиболее грандиозный — монумент Советской Армии в Софии, обращенный к центральной магистрали города — Русскому бульвару. На фоне величавых гор Витоши вырисовываются фигуры главной группы: советского воина, болгарского рабочего и крестьянки с ребенком на руках. В ясной художественной форме раскрывают скульпторы Мара Георгиева, Васка Емануилова, Иван Лазаров, Иван Фунев, Любомир

Далчев и весь коллектив создателей монумента идею нерушимой дружбы между народами Советского Союза и Болгарии, признательность и благодарность Советской Армии.

К теме борьбы с фашизмом обращаются живописцы и графики. Одним из первых претворил ее Илия Петров (р. 1903) в монументальной фреске «Сопротивление», которую написал в фойе кинотеатра имени Благоева в Софии. Это фризообразная композиция, полная гнева и боли. По краям ее — величаво-скорбные фигуры матерей, требующих отмщения; к центру движение групп нарастает; разгневанный народ сокрушает фашистского зверя. Аллегория и реальность сочетаются здесь в образе эмоционального накала. Суровый драматизм присущ картине Петрова «Расстрел» (1954, София, Национальная галерея) (илл. 280), в которой все внимание сосредоточено на фигуре приговоренного к расстрелу революционера, мужественно глядящего в глаза смерти.

Историко-революционная тема привлекает Стояна Венева (р. 1904), живописца и рисовальщика-сатирика с ярко выраженным национальным творческим лицом (картины «Прощание», 1952, «Возвращение партизана», 1954, обе — София, Национальная галерея). Художник выступает продолжателем традиционной в болгарской живописи крестьянской темы. Неистощимый юмор, живые наблюдения и характеры составляют основу картины «Веселый год» (1957). Теплый золотистый колорит ее словно пронизан ярким южным солнцем, под благодатными лучами которого созревают богатейшие плоды земли Болгарии, выращенные упорным трудом ее сынов.

Крестьянская тема — одна из главных в болгарском искусстве. Крестьяне — герои картин чудесного живописца-колориста Владимира Димитрова-Майсторы (1882—1962). Долгие годы он жил в родном Кюстендиле, воспевая его в своих творениях, со всем буйством прекрасного весеннего цветения садов и богатыми плодами осени, с роскошью пышных роз и красотой народа-труженика. Декоративность и напряженность цвета сочетаются в картинах Майсторы с мощной проработкой обобщенных объемных форм, со сложным ритмом линий. Его «Болгарская девочка» (1952, София, Национальная галерея) покоряет обаянием юности, чистоты. Она словно воплощение молодости свободной Болгарии.

Плодотворно работают над воссозданием образов своих современников мастер психологического портрета Дечко Узунов (р. 1899) и постоянно обращающийся к современной теме Ненко Балканский (р. 1907).

ИСКУССТВО РУМЫНИИ

Крестьянская тема осталась одной из главных в живописи Румынии. Образы крестьян-коллективистов, работающих на полях, преобразующих природу, привлекают в картинах многих художников. Крестьяне — герои картин Корнелиу Баба (р. 1906), почетного члена Академии художеств СССР, одного из самых одаренных колористов современной живописи. Его глубокоидейное искусство раскрывает мир румынского крестьянина-труженика с его горестями, радостями, надеждами. В картине «Отдых в поле» (1954) и «Крестьяне» (1958, обе Бухарест, Музей искусств СРР) (илл. 278) суровые образы крестьян моделированы широкими пастозными мазками, лепящими форму. Сумрачные и насыщенные колористические гармонии способствуют воплощению сложнейшей гаммы чувств и переживаний, самой жизни во всем ее многообразии.

Глубиной психологических характеристик отличаются написанные Корнелиу Баба портрет писателя Михаила Садовяну (1953), женский портрет (1957 г., оба — Бухарест, Музей искусств СРР).

Более лиричен и экспрессивен в своем творчестве Александру Чукуренку (р. 1904), историческая картина которого «Анна Ипатеску» (1948)

овеяна романтической взволнованностью. Приметы нового времени передает художник в бытовых сценах и пейзажах («1 Мая», «Дом газеты Скынтейя», все — Бухарест, Музей искусств СРР).

Развивается в Румынии монументальное искусство — росписи дворцов культуры, домов отдыха, а также скульптура, органически включаемая в архитектурные ансамбли. Площадь перед домом Скынтейя — монументальным полиграфическим комбинатом в Бухаресте — завершает памятник В. И. Ленину, воздвигнутый Борисом Караджа (р. 1906). Декоративные скульптуры Корнеля Медря (1888—1964) и Иона Жаля (р. 1887) украшают современные черноморские курортные ансамбли Мамайи, Эфории и др.

Здесь, на песчаном берегу Черного моря, прекрасно вписываясь в окружающий пейзаж, высятся светлые комфортабельные сооружения нового типа: гостиницы, рестораны, театры. Украшенные росписями, мозаиками из стекла и керамики, они составляют единое целое с декоративными скульптурами — «Солнце», «Материнство», «Сирена» и др., исполненными Медря и его учениками.

Значителен вклад в развитие румынской пластики Иона Жаля, крестьянина по происхождению, всю жизнь воспевающего силу и энергию, трудолюбие и таланты румынского народа.

Лишившись еще в первую мировую войну руки, Ион Жаля не оставил трудную профессию монументалиста. Одна из поздних его работ — монумент композитору Джордже Энеску, одухотворенный образ которого раскрыт с присущими скульптору глубиной и психологизмом.

Разносторонность творческих исканий отличает Иона Иримеску (р. 1903), создателя портретов и монументов, суровых, героических и полных лиризма образов представителей румынского народа. Таковы его «Сталевар» (1958) или «Крестьянка» (1961, обе Бухарест, Музей искусств СРР); цветок в ее руке воспринимается как олицетворение народного искусства, прекрасного и вечно живого.

ИСКУССТВО ВЕНГРИИ

Широко распространена скульптура в социалистической Венгрии. Большую роль в ее развитии сыграл почетный член Академии художеств СССР Жигмонд Кишфалуди Штробль (р. 1884), автор памятника Освобождения на горе Геллерт, высящегося над Будапештом (1947). Издалека видна спокойная величественная женская фигура в длинном одеянии, с пальмовой ветвью в поднятых руках — аллегория Свободы, Мира, Благоденствия. Строги и размеренно-спокойны ритмы падающих складок ее платья, обобщены реалистические формы, четок и ясен плавный силуэт, легко воспринимаемый на расстоянии.

Последовательно развивает традиции реализма Штробль в отточенных, пластически-ясных формах портретов (Бернард Шоу) и скульптурных композициях («Работа все же началась»), которые служат наглядной школой для молодых ваятелей.

Много сил воспитанию молодежи отдает Пал Патцаи (р. 1896), один из первых в венгерской пластике воплотивший образ В. И. Ленина. Чувство монументальности не покидает скульптора и при работе над мелкой пластикой, к которой он часто обращается («Разрезывающая хлеб», 1950, Будапешт, Венгерская Национальная галерея).

Более декоративны скульптурные произведения Йеке Кереньи (р. 1908), подчеркивающего пластическую выразительность форм, необычность силуэтов. Лучшие его работы овеяны свежестью поиска пространственных композиций («Демонстранты», 1953, статуя перед зданием Фармацевтического центра в Веспреме). В них воплощены образы светлой юности, чистоты, смелого порыва.

Острое чувство современности одухотворяет монументальные росписи и станковые картины Эндре Домановского (р. 1907), сочетающего реалистическое мастерство, художественный вкус и глубокую эмоциональность. Для сельскохозяйственной выставки он написал панно большого размера (4 × 3,5 *м* каждое), для металлургического комбината в Дунауйвароше им была исполнена фреска (илл. 281), в которой проявился его дар монументалиста. В картине «Перед выплавкой» (1954, Будапешт, Венгерская Национальная галерея) художник передал динамику, героизм труда сталеваров подлинно живописными средствами, гармонией холодных сизо-зеленых и серебристо-синих тонов, широкой эмоциональной манерой письма. Домановский — достойный продолжатель реалистических традиций Мункачи с его психологизмом и сложной насыщенной живописью.

ИСКУССТВО ПОЛЬШИ

Огромный урон нанесли фашистские орды польскому народу, и в частности его столице — Варшаве. Поистине героический труд по восстановлению города из руин и пепла вызвал прилив творческой энергии строителей, архитекторов, скульпторов, возрождавших исторические памятники, дома, улицы. В честь своей освободительницы Советской Армии польский народ соорудил монументы.

Один из них — в Ольштине — воздвигнут Ксаверием Дуниковским (1875—1963). По его же проекту создан строго монументальный памятник силезским повстанцам на горе св. Анны (1946—1952).

Синтетичность, драгоценное чувство ансамбля нашло выражение в работах Дуниковского по восстановлению Вавельского замка в Кракове, для которого скульптор исполнил ряд портретов из дерева для потолка Зала посланников: Марии Кюри-Склодовской, Хелены Моджеевской, Яна Кохановского и других, раскрывающих живые образы (илл. 276). Яркая своеобразная характерность, декоративная раскраска в сочетании с реалистической формой сближают их с творениями старых мастеров, и в то же время большая свобода исполнения и эмоциональность выдают руку нашего современника. Острота восприятия и чувство современности отличают станковую пластику Станислава Горно-Поплавского (р. 1902), автора сурово-скорбного образа матери Белоянниса (1953), полной лиризма и обаяния женственности — «Янели» (1957).

Больших успехов добились мастера польского плаката, быстро и образно откликающиеся на важнейшие проблемы современности. Высокая идейность общественно-политических плакатов сочетается с острой лаконичной формой исполнения, неожиданными приемами использования отдельных деталей и насыщенного цветом пространства фона, предметов-символов, разнообразных шрифтов. Таковы плакаты Тадеуша Трепковского (1914—1954) — «Нет!» (1952) и «Варшава» (1952). Гневным «Нет!» художник протестует против бомбы, сеющей смерть и разрушения. Возрождающуюся к мирной жизни Варшаву олицетворяет строительный кран и сидящий на нем белый голубь.

Среди мастеров польской станковой графики выделяется Тадеуш Кулисевич (р. 1899), мастер острой линии, художник сложный и во многом противоречивый. Его графические циклы разнообразны и несут в ряде случаев следы повышенной экспрессии, а подчас и просто подчеркнутый интерес их создателя к решению формальных задач. Лучшие из них: «Варшава» (1945—1946; пейзажи разрушенной Варшавы), «Солдаты революции и мира» (1952, среди них — особенно живой портрет Дзержинского) проникнуты глубиной чувства и раскрывают образы, полные взволнованности и правды. У Кулисевича много учеников, зачастую слишком увлекающихся лишь внешней формальной стороной мастерства учителя.

Погоня за оригинальностью формальных приемов уводит многих польских живописцев в сторону от реализма. Однако выставки абстрактной живописи не получили поддержки народа. А наиболее талантливые художники Фелициан Щенсный-Коварский (1890—1948), Войцех Вейсс (1875—1950), а вслед за ними и мастера более молодых поколений обратились к решению больших задач создания реалистического искусства на основе национальной традиции.

ИСКУССТВО ЧЕХОСЛОВАКИИ

В Чехословакии широкое распространение получила станковая графика, в частности гравюра и офорт. Ей принадлежит видное место в творчестве Макса Швабинского (1873—1961), сохранившего ясность гуманистического мировосприятия в самые трудные годы распространения формализма. Исполненный им в лучших традициях мирового реалистического искусства великолепный портрет матери, из поздних — портрет Юлиуса Фучика (1950, Прага) — создания большого мастерства, одухотворенные силой чувства, верой в разум и красоту человека.

Многие чехословацкие графики обращаются к историко-революционной теме (В. Гложник «Освобождение»), с удивительной чуткостью улавливают красоту и национальный колорит в пейзажах родного края (О. Дубай «Весна»). С особым умением и вкусом работают они над оформлением книги, раскрывая своеобразие стиля каждого из иллюстрируемых произведений. Огромную популярность заслужили иллюстрации Йозефа Лады (1887 — 1957) к бессмертному «Бравому солдату Швейку» Гашека, остроумные, живые, занимательные, выполненные в форме гротеска, граничащего с карикатурой и очень точно соответствующие самому духу иллюстрируемого произведения.

Большой эмоциональности добиваются мастера монументального искусства — настенных росписей и скульптуры. При оформлении зала Советской Армии, памятника Народного освобождения, Дворца пионеров в Праге, общественных сооружений и парков художники создают ансамбли нового типа, достигая художественной выразительности различными средствами, используя в декорировке зданий технику сграффито и мозаики, витражи и фрески.

В широком монументальном плане исполнены настенные композиции Адольфа Забранского (р. 1909) «С Советским Союзом на вечные времена» (1951) и «В память освобождения» (1954—1955), украшающие террасу Ледебургского дворца; их стремительные ритмы, полнокровие и оптимизм образного решения передают праздничный подъем, воодушевление, радость освобожденного народа.

С большой силой реалистические тенденции обнаружились в скульптуре. Традиции Мыслбека нашли развитие у Карела Покорного (1891—1961), бывшего почетным членом Академии художеств СССР (илл. 277). В скульптуре «Острава» (1936) он создал обобщенный образ сознательного рабочего-металлурга, борца за классовые интересы. Как в свое время «Антверпен» Менье, «Острава» Покорного стала олицетворением всей наиболее сознательной части чехословацкого пролетариата. Мощная пластика форм, вдохновенность и глубина раскрытия образа выдвинули эту работу в число наиболее значительных в чехословацкой пластике.

Покорному принадлежит одна из первых скульптур, знаменующих нерушимую дружбу между народами Советского Союза и Чехословакии, «Братание» (1945—1950). Дарование Покорного-монументалиста развернулось в годы народной власти, проявившись с особой яркостью в монументе Божене Немцовой (1946) на Славянском острове в Праге, овеянном романтической взволнованностью и глубоким лиризмом.

ИСКУССТВО ГЕРМАНСКОЙ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Прочную и давнюю реалистическую традицию, но почти прерванную годами широкого распространения экспрессионизма и «новой вещественностью» (реакционным, пронизанным идеями мракобесия направлением фашистской Германии) имеют немецкие художники. Их важнейшей задачей при народной власти явилась борьба за искоренение пережитков фашизма и ужасов войны в сознании вступивших на путь строительства социализма жителей Германской Демократической Республики.

Немецкие художники воздвигают памятники жертвам фашизма, борцам за свободу Германии. Один из самых значительных — «Памятник борцам сопротивления фашизму в Бухенвальде» (1952—1958) Фрица Кремера (р. 1906) (илл. 282). У подножия высокой башни-колокольни установлена скульптурная группа—это узники лагеря, герои Сопротивления, изможденные телом, но не сломленные духом. Бесстрашно глядят они в глаза смерти; падает один из них, смертельно раненный, но не дрогнули остальные. И как призыв к отмщению, как предупреждение грядущим поколениям воспринимаются их трагические образы, полные решимости и мужества. Над портретами героических борцов за освобождение успешно работает Густав Зейц (р. 1906).

Политическая насыщенность отличает немецкую графику, в которой были сильны экспрессионистические тенденции. Освобождаясь от болезненного надлома, создают немецкие графики произведения оптимистического звучания. Таковы рисунки Макса Лингнера (1888—1959), поздние произведения Леа Грундиг (р. 1906), активных борцов-антифашистов, развивающих лучшие традиции прогрессивной графики.

Лингнеру принадлежит одна из значительных монументальных росписей — двадцатипятиметровый фриз Дома министерств в Берлине. В композиции «Крестьянская война» (1952—1955), обратившись к исторической теме, художник сумел дать обобщающий образ великой эпопеи немецкого народа, сочетав эмоциональное напряжение и правду истории с лаконичной конкретной формой выражения.

Все больший размах приобретает в ГДР монументальное искусство. Решение проблемы синтеза архитектуры, живописи и скульптуры находит воплощение в ряде новых ансамблей Берлина, Дрездена и других городов, созданных в 1960-е гг. (Университет им. Гумбольдта в Берлине, Дворец культуры в Дрездене с замечательной фреской Г. Бондцина «Путь красного знамени» на фасаде здания).

Неразрывно связан своей деятельностью с Коммунистической партией Отто Нагель (1894—1966), бывший почетным членом Академии художеств СССР. Им созданы образы трудящихся свободной Германии: «Новая учительница», «Молодой строитель-каменщик» (1950), с просветленными открытыми лицами, спокойными, уверенными взглядами.

Современная тема преобладает в творчестве Рудольфа Бергандера (р. 1909). Образы немецкой молодежи с ее разнообразными интересами создает Вальтер Вомака (р. 1925). В картинах «Девочка с голубем» (1957), «На пляже» (1962) он ищет эмоциональной силы красочные гармонии, звучные, напряженные. Вомака — один из представителей талантливых художников, выступивших в годы народной власти.

Растущему с каждым годом отряду молодых мастеров принадлежит будущее искусства не только в Германии, но и во всех странах. Этим объясняется забота о молодежи мастеров старшего поколения, которые передают ей свой опыт и знания. Высокая коммунистическая идейность, убежденность в важности своей работы, способствующей преобразованию жизни, и одновременно верность реализму, подлинное профессиональное мастерство и поиск новых эмоциональных средств художественной выра-

зительности, присущие молодежи, дают уверенность в грядущих завоеваниях реалистического искусства.

Широкий размах во всех странах социалистического лагеря приобрело самодеятельное искусство как новая форма приобщения трудящихся к культуре, эстетическому воспитанию. Высокий подъем получили и самые различные отрасли художественных ремесел, народного искусства, которое обогащается достижениями художественной промышленности, современными материалами и в то же время сохраняет все богатство многовековой сокровищницы народного творчества, входящего повсеместно в новый быт трудящихся.

Многообразное многонациональное искусство социалистических стран взаимно обогащает друг друга, способствует лучшему взаимопониманию братских народов, единению лагеря социализма и мира. В обстановке жестокой идеологической борьбы, распространения тлетворного влияния модернизма передовое искусство стран социализма во главе с советским искусством служит надежным оплотом художественного прогресса всего мира.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

В тексте

Стр.

17 Стонхендж близ Солсбери (Англия). Эпоха бронзы. Начало 2 тыс. до н. э. Реконструкция.

29 Храм в Карнаке. Реконструкция.

29 Храм в Карнаке. Фивы. План. 16 в. до н. э.

35 Кносский дворец на Крите. Главное строительство в 16 в. до н. э. План нижнего этажа.

42 Сравнительные пропорции греческих архитектурных ордеров — дорического, ионического, коринфского.

49 Акрополь в Афинах. Вторая половина 5 в. до н. э. Реконструкция.

50 Парфенон в Афинах. 447—438 гг. до н. э. План.

68 Императорские форумы в Риме. План.

70 Колизей (амфитеатр Флавиев) в Риме. 75—82 гг. н. э. План.

80 Храм св. Софии в Константинополе. 532—537. Разрез реконструкции.

90 Так называемая Третья церковь в Клюни. 1088—1107. План.

96 Поперечный разрез готического собора. План. Собор Нотр Дам в Амьене. 13—15 вв.

В альбоме

Первобытное искусство

1. Раненый бизон. Живописное изображение в Альтамирской пещере (Северная Испания). Верхний палеолит, Мадленское время.
2. Женская статуэтка из Виллендорфа (Австрия). Известняк. Верхний палеолит, Ориньякское время. Вена. Естественноисторический музей.
3. Стадо оленей. Рисунок на камне из Лимейля (Франция, департамент Дордонь). Верхний палеолит, Мадленское время.
4. Стонхендж близ Солсбери (Англия). Эпоха бронзы. Начало 2 тыс. до н. э.

Искусство древнего мира

Искусство Древнего Египта

5. Плита фараона Нармера. Лицевая сторона. Шифер. I династия. Конец 4 тыс. до н. э. Каир. Музей.
6. Статуя вельможи Каапера из его гробницы в Саккаре. Дерево. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. Каир. Музей.
7. Пирамиды в Гизе. Направо — пирамида Хефрена, левее — пирамида Микерина. IV династия. 28 в. до н. э.
8. Статуя писца Каи. Известняк. Глаза инкрустированы из алебастра, черного камня, серебра и горного хрусталя. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. Париж. Лувр.
9. Заупокойный храм царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри. XVIII династия. Начало 15 в. до н. э.
10. Дикая кошка. Деталь росписи гробницы номарха Хнумхотепа II в Бени-Хасане. XII династия. 20 в. до н. э.
11. Гипостильный зал храма Амона в Карнаке. XIX династия. 14—13 вв. до н. э.
12. Портрет царицы Нефертити из мастерской скульптора Тутмеса в Ахетатоне (Тель-эль-Амарне). Раскрашенный известняк. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Берлин — Далем. Музей.
13. Плакальщики. Рельеф из Мемфиса. Известняк. XIX династия. 14 в. до н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
14. Храм Рамсеса II в Абу-Симбеле (Нубия). XIX династия. Первая половина 13 в. до н. э.

Искусство Передней Азии

15. Шеду (статуя фантастического крылатого быка) из дворца Саргона II в Дур-Шаррукине. Известняк. 712—704 гг. до н. э. Париж. Лувр.
16. Раненая львица. Рельеф из дворца Ашшурбанипала в Ниневии. Известняк. 669—около 635 г. до н. э. Лондон. Британский музей.
17. Охота Ашшурбанипала. Рельеф из дворца Ашшурбанипала в Ниневии. Известняк. 669—около 635 г. до н. э. Лондон. Британский музей.

Эгейское искусство

18. Львиные ворота в Микенах. 14 в. до н. э.
19. Ваза с осьминогом из Гурнии. Глина. Середина 2 тыс. до н. э. Гераклейон. Музей.
20. Кносский дворец на Крите. Лестница и световой колодец. 16 в. до н. э.

Искусство Древней Греции

21. Кратер Клития и Эрготима (ваза Франсуа). Около 560 г. до н. э. Флоренция. Археологический музей.
22. Кратер из Орвьето. Афина, Геракл и аргонавты. Около 450 г. до н. э. Париж. Лувр.
23. Аттический курос. Мрамор. Около 600 г. до н. э. Нью-Йорк. Метрополитен-музей.
24. Эксекий. Дионис в ладье. Роспись килика. После 540 г. до н. э. Мюнхен. Музей античного прикладного искусства.
25. Раненый воин с восточного фронтона храма Афины Афайи на острове Эгине. Мрамор. Около 490 г. до н. э. Мюнхен. Глиптотека.
26. Девушка в пеплосе. Фрагмент. Мрамор. 540—530 гг. до н. э. Афины. Музей Акрополя.
27. Аполлон с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Голова. Мрамор. 468—456 гг. до н. э. Олимпия. Музей.
28. Трон Людовизи. Рождение Афродиты. Мрамор. Около 470 г. до. н. э. Рим. Музей Терм.
29. Мирон. Дискобол. Около 450 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Рим. Музей Терм.
30. Поликлет. Дорифор. Около 440 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Неаполь. Национальный музей.
31. Акрополь в Афинах. Вид с запада.
32. Иктин и Калликрат. Парфенон. 447—438 гг. до н. э. Вид с северо-запада.
33. Фидий и его ученики. Девушки. Фрагмент фриза Парфенона. Мрамор. Париж. Лувр.
34. Фидий и его ученики. Мойры с восточного фронтона Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.
35. Фидий и его ученики. Борьба лапифа с кентавром. Метопа Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.
36. Скопас. Голова раненого воина с западного фронтона храма Афины Алеи в Тегее. Мрамор. Первая половина 4 в. до н. э. Афины. Национальный музей.

37. Пракситель. Голова Афродиты Книдской (Афродита Кауфмана). До 360 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Берлин. Собрание Кауфмана.
38. Эрехтейон. Вид с юго-востока. 421—406 гг. до н. э.
39. Пракситель. Гермес с Дионисом. Мрамор. Около 340 г. до н. э. Олимпия. Музей.
40. Лисипп. Апоксиомен. Третья четверть 4 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Рим. Ватикан.
41. Леохар. Аполлон Бельведерский. Около 340 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Рим. Ватикан.
42. Девушка, закутанная в плащ. Танагрская статуэтка. Терракота. Конец 4 в. до н. э.

Искусство эпохи эллинизма

43. Камея Гонзага с изображением Птоломея Филадельфа и Арсинои. Сердолик. 3 в. до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж.
44. Ника Самофракийская. Мрамор. Конец 4 в. до н. э. Париж. Лувр.
45. Афина и гигант Алкионей. Фрагмент фриза Пергамского алтаря. Мрамор. Около 180 г. до н. э. Берлин. Музей.
46. Агесандр (Александр). Афродита Милосская. Мрамор. 3—2 вв. до н. э. Париж. Лувр.
47. Агесандр, Полидор и Афинодор. Лаокоон. Мрамор. Около 50 г. до н. э. Рим. Ватикан.

Искусство Древнего Рима

48. Статуя оратора (так называемый Авл Метелл). Бронза. Около 100 г. до н. э. Флоренция. Археологический музей.
49. Капитолийская волчица. Бронза. 6 в. до н. э. Рим. Палаццо Консерватори.
50. Надгробная стела Вибия и его семьи. Мрамор. 1 в. до н. э. Рим. Ватикан.
51. Римский храм — так называемый квадратный дом — в Ниме (Южная Франция). Начало 1 в. н. э.
52. Статуя Августа с виллы Ливии в Прима Порта. Мрамор. Начало 1 в. н. э. Рим. Ватикан.
53. Колизей (амфитеатр Флавиев) в Риме. 75—82 гг. н. э. Общий вид.
54. Арка Тита в Риме. 81 г. н. э.
55. Форум Цезаря в Риме. 1 в. до н. э.
56. Пантеон. Внутренний вид.
57. Пантеон в Риме. Около 118—125 гг.
58. Сцена посвящения. Роспись Виллы мистерий близ Помпей. Вторая половина 1 в. до н. э.
59. Помпейская роспись третьего стиля. Конец 1 в. до н. э.— начало 1 в. н. э.
60. Колонна Траяна в Риме. Фрагмент рельефа. Мрамор. Начало 2 в.
61. Портрет Люция Цецилия Юкунда. Бронза. Вторая половина 1 в. Неаполь. Национальный музей.
62. Портрет Каракаллы. Мрамор. Начало 3 в. Неаполь. Национальный музей.
63. Конная статуя Марка Аврелия. Бронза. Около 170 г. Рим. Капитолийская площадь.
64. Портрет сириянки. Мрамор. Вторая половина 2 в. Ленинград. Государственный Эрмитаж.
65. Портрет пожилого римлянина и Фаюма. Вторая половина 1 в. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
66. Портрет молодой женщины из Фаюма. 1 в. Страсбург. Университет.

Искусство средних веков

Искусство Византии

67. Храм св. Софии в Константинополе. 532—537. Внутренний вид.
68. Базилика. Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. Начало 6 в. Внутренний вид.
69. Император Юстиниан со свитой. Мозаика церкви Сан Витале в Равенне. Фрагмент. До 547 г.
70. Христос Пантократор. Мозаика купола церкви-монастыря Дафни близ Афин. Вторая половина 11 в.
71. Голова ангела. Фрагмент мозаики «Силы небесные» из церкви Успения в Никее. 7 в.
72. Владимирская богоматерь. Икона. Первая половина 12 в. Привезена на Русь в Киев около 1136 г. Москва. Третьяковская галерея.
73. Путь в Вифлеем. Мозаика церкви в Кахрие-Джами в Константинополе. Около 1310 г.

Искусство Западной и Центральной Европы

Романское искусство

74. Церковь Нотр Дам ла Гранд в Пуатье (Франция). Окончена в конце 12 в. Западный фасад. Фрагмент.
75. Собор в Вормсе (Германия). Строительство начато после 1171 г. Завершено в основном к 1234 г. Западный фасад.
76. Битва архангела Михаила с драконом. Сцена из Апокалипсиса. Фреска притвора церкви Сен Савен в Пуату (Франция). Вторая половина 11 — начало 12 в.
77. Соборный комплекс в Пизе (Италия). Собор 1063—1118 гг.; баптистерий 1153 г.— 14 в.; кампанила начата в 1174 г. Общий вид.
78. Страшный суд. Тимпан собора в Отене (Франция). 1130—1140.
79. Собор в Шартре (Франция). Портал западного фасада (так называемый Королевский портал). Около 1135—1155 гг.
80. Ева. Рельеф с притолоки портала собора в Отене (Франция). 12 в. Отен. Музей.

Готическое искусство

81. Собор Парижской богоматери (Франция). Заложен в 1163 г., завершен в основном в 14 в. Вид с юго-востока.
82. Собор Парижской богоматери (Франция). Западный фасад.
83. Собор Нотр Дам в Реймсе (Франция). 1210 г.— начало 14 в. Западный фасад.
84. Собор в Реймсе. Западный фасад. Фрагмент.
85. Собор во Фрейбурге (Германия). Около 1200 г.— конец 15 в. Общий вид с северо-запада.
86. Собор в Реймсе. Внутренний вид (с запада на восток).
87. Встреча Марии с Елизаветой. Скульптурная группа собора в Реймсе. Центральный портал западного фасада. 1225—1240.
88. Всадник. Статуя собора в Бамберге (Германия). Около 1230—1240 гг.
89. Аббатство Мон Сен Мишель у берегов Нормандии. Общий вид.
90. Эккехард и Ута. Скульптурная группа собора в Наумбурге. Камень. Середина 13 в.
91. Дворец дожей в Венеции (Италия). 14—15 вв. Общий вид.

Искусство стран Ближнего и Среднего Востока

92. Соборная мечеть в Кордове (Северная Африка). Основана в 785 г. Расширялась и достраивалась в 9 и 10 вв. Внутренний вид.
93. Дворец Альгамбра в Гранаде (Испания). Львиный двор. 14 в.
94. Мавзолей Гур-Эмир в Самарканде (Средняя Азия). Начало 15 в. Вид с северо-востока.
95. Площадь и ансамбль Регистан в Самарканде. 17 в. Вид с юго-запада.
96. Мавзолей Шади Мульк-ака. 1372. Фрагмент портала. Ансамбль Шахи-Зинда в Самарканде.
97. Камаладдин Бехзад. Постройка мечети. Миниатюра из рукописи «Зафар-наме». 15 в.

Искусство Индии

98. Большая ступа в Санчи. 321 г. до н. э.
99. Северные ворота ступы в Санчи. 1 в. до н. э.
100. Чайтья в Карли. Внутренний вид. 1 в. до н. э.
101. Змеиный царь у входа в чайтью в Аджанте. 6 в.
102. Аджанта. Роспись.
103. Храм Лингараджа в Бхубанесваре. Начало 11 в. Общий вид.

Искусство Китая

104. Великая Китайская стена. Начало строительства. 4—3 вв. до н. э.
105. Пагода Даяньта в Сиани. Основана в 652 г. Перестроена в 704 г. Неоднократно реставрировалась. Общий вид.
106. Колоссальная статуя Будды Вайрочаны в пещерном храме Лунмынь. 672—676.
107. Бегущий конь. Рельеф из погребения императора Тай-цзуна в Сиани. 637. Сиань. Музей.
108. Ли Ди. Человек, ведущий буйвола по снежной равнине. 12 в. Токио. Собрание Масуда.
109. Храм Неба в Пекине. 1420. Восстановлен в 1896 г. Аэрофотосъемка.

Искусство Японии

110. Святилище храмового ансамбля Исэ. Начало 1 тыс. Реконструкция 1953 г. Вид с северо-запада.
111. Китагава Утамаро. Лист из серии «Испытания верной любви». Цветная гравюра на дереве. Около 1800 г.
112. Кацусика Хокусай. Волна. Цветная гравюра на дереве из серии «36 видов горы Фудзи». 1823—1829.

Искусство эпохи Возрождения

Искусство Италии

113. Джотто. Поцелуй Иуды. Фреска Капеллы дель Арена в Падуе. Фрагмент. Около 1305 г.
114. Брунеллески. Купол собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. 1420—1436.
115. Альберти, Росселлино. Палаццо Ручеллаи во Флоренции. 1446—1451. Фасад.
116. Брунеллески. Капелла Пацци во Флоренции. Начата в 1429 г. Фасад.
117. Брунеллески. Капелла Пацци во Флоренции. Внутренний вид.
118. Гиберти. Восточные двери флорентийского баптистерия. Бронза. 1425—1452.
119. Донателло. Конная статуя кондотьера Гаттамелаты в Падуе. Бронза. 1447—1453.
120. Филиппо Липпи. Мадонна под вуалью. Флоренция. Уффици. Около 1465 г.
121. Донателло. Давид. 1430-е гг. Бронза. Флоренция. Национальный музей.
122. Андреа дель Кастаньо. Кондотьер Флоренции Пиппо Спано. Фреска из виллы Пандольфини. Около 1450 г. Флоренция. Церковь Сант Аполлония.
123. Мазаччо. Чудо со статиром. Фреска капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции. Между 1427 и 1428 гг.
124. Пьеро делла Франческа. Прибытие царицы Савской к царю Соломону. Фреска церкви Сан Франческо в Ареццо. Фрагмент. 1452—1466.
125. Верроккьо. Конная статуя кондотьера Коллеони на площади Сан Джованни э Паоло в Венеции. Бронза. 1479—1488.
126. Мантенья. Встреча Лодовико Гонзага с кардиналом Франческо Гонзага. Фреска Камеры дельи Спози в Палаццо Дукале в Мантуе. Закончена в 1474 г.
127. Боттичелли. Рождение Венеры. Около 1484 г. Флоренция. Уффици.
128. Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы («Джоконда»). Около 1503 г. Париж. Лувр.
129. Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. Фреска в трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане. 1495—1497.
130. Рафаэль. Афинская школа. Фреска Станцы делла Сеньятура. 1509—1511. Рим. Ватиканский дворец.
131. Рафаэль. Сикстинская мадонна. 1515—1519. Дрезден. Картинная галерея.
132. Микеланджело. Сотворение Адама. Фреска плафона Сикстинской капеллы в Ватикане. Фрагмент. 1508—1512.
133. Микеланджело. Гробница Джулиано Медичи. Мрамор. Капелла Медичи церкви Сан Лоренцо во Флоренции. 1520—1534.
134. Микеланджело. Давид. Мрамор. 1501—1504. Флоренция. Академия изящных искусств.
135. Браманте. Темпьетто. Церковь монастыря сан Пьетро ин Монторио в Риме. Закончена в 1502 г. Общий вид.
136. Палладио. Вилла Ротонда близ Виченцы. 1551—1567. Общий вид.
137. Джорджоне. Спящая Венера. Около 1508—1510 гг. Дрезден. Картинная галерея.
138. Тициан. Любовь земная и небесная. Около 1516 г. Рим. Галерея Боргезе.
139. Тициан. Св. Себастьян. Около 1570 г. Ленинград. Государственный Эрмитаж.
140. Веронезе. Брак в Кане. Фрагмент. 1563. Париж. Лувр.
141. Тинторетто. Тайная вечеря. 1594. Венеция. Церковь Сан Джорджо Маджоре.
142. Тициан. Портрет Ипполито Римминальди. Конец 1540-х гг. Флоренция. Галерея Питти.
143. Тинторетто. Чудо св. Марка. 1548. Венеция. Галерея Академии.

Искусство Нидерландов

144. Губерт и Ян ван Эйки. Гентский алтарь (в раскрытом виде). 1426—1432. Гент. Церковь св. Бавона.

145. Питер Брейгель. Охотники на снегу. 1565. Вена. Художественно-исторический музей.
146. Ян ван Эйк. Чета Арнольфини. 1434. Лондон. Национальная галерея.
147. Питер Брейгель. Слепые. 1568. Неаполь. Музей Каподимонте.

Искусство Германии

148. Дюрер. Меланхолия. Гравюра на меди. 1514.
149. Дюрер. Четыре апостола. Фрагмент. 1526. Мюнхен. Старая пинакотека.
150. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Джона Пойнса. Рисунок. Цветные мелки, китайская тушь на розовой бумаге. 1530-е гг. Виндзор. Королевская библиотека.
151. Ганс Гольбейн Младший. Портрет Шарля Моретта. 1534—1536. Дрезден. Картинная галерея.

Искусство XVII века

Искусство Италии

152. Собор и площадь св. Петра в Риме. Аэрофотосъемка.
153. Бернини. Экстаз св. Терезы. Фрагмент. Мрамор. 1644—1652. Рим. Церковь Санта Мария делла Виттория.
154. Бернини. Давид. Мрамор. 1623. Рим. Галерея Боргезе.
155. Бернини. Церковь Сант Андреа аль Квиринале в Риме. 1653—1578. Фасад.
156. Борромини. Церковь Сан Карло у четырех фонтанов в Риме. 1634—1667. Фасад.
157. Караваджо. Призвание апостола Матфея. 1597—1601. Рим. Церковь Сан Луиджи деи Франчези.
158. Караваджо. Неверие Фомы. Около 1603 г. Флоренция. Уффици; вариант — Потсдам. Новый дворец.

Искусство Фландрии

159. Рубенс. Персей и Андромеда. 1620—1621. Ленинград. Государственный Эрмитаж.
160. Рубенс. Портрет камеристки инфанты Изабеллы. Около 1625 г. Ленинград. Государственный Эрмитаж.
161. Ван Дейк. Портрет Карла I. Около 1635 г. Париж. Лувр.
162. Иорданс. Праздник бобового короля. Около 1638 г. Ленинград. Государственный Эрмитаж.
163. Браувер. В кабачке. 1630-е гг. Мюнхен. Старая пинакотека.
164. Снейдерс. Фруктовая лавка. 1620-е гг. Ленинград. Государственный Эрмитаж.

Искусство Голландии

165. Хальс. Цыганка. Около 1630 г. Париж. Лувр.
166. Рембрандт. Автопортрет. 1660. Париж. Лувр.
167. Хальс. Групповой портрет офицеров стрелковой роты св. Георгия. 1627. Гарлем. Музей Франса Хальса.
168. Рембрандт. Ночной дозор. 1642. Амстердам. Рейксмузеум.
169. Рембрандт. Святое семейство. 1645. Ленинград. Государственный Эрмитаж.
170. Рембрандт. Возвращение блудного сына. Около 1668—1669 гг. Ленинград. Государственный Эрмитаж.
171. Рейсдаль. Еврейское кладбище. 1660-е гг. Дрезден. Картинная галерея.
172. Остаде. В деревенском кабачке. 1660. Дрезден. Картинная галерея.
173. Хеда. Натюрморт.
174. Вермер. Служанка с кувшином молока. Между 1657 и 1660 гг. Амстердам. Рейксмузеум.
175. Вермер. Девушка с письмом. Конец 1650-х гг. Дрезден. Картинная галерея.
176. Терборх. Бокал лимонада. Между 1655 и 1660 гг. Ленинград. Государственный Эрмитаж.

Искусство Испании

177. Эль Греко. Погребение графа Оргаса. 1586—1588. Толедо. Церковь Санто Томе.
178. Эль Греко. Портрет Великого инквизитора Ниньо де Гевара. 1601. Нью-Йорк. Метрополитен-музей.
179. Рибера. Св. Инеса. 1641. Дрезден. Картинная галерея.
180. Сурбаран. Св. Касильда. 1640-е гг. Мадрид. Прадо.
181. Веласкес. Сдача Бреды. 1634—1635. Мадрид. Прадо.
182. Веласкес. Портрет папы Иннокентия X. 1650. Рим. Галерея Дориа-Памфили.
183. Веласкес. Менины. 1656. Мадрид. Прадо.

Искусство Франции

184. Луи Ленен. Семейство молочницы. 1640-е гг. Ленинград. Государственный Эрмитаж.
185. Жорж де Латур. Св. Себастьян, оплакиваемый св. Ириной. 1640—1650-е гг. Берлин.
186. Калло. Дерево повешенных. Из серии «Большие бедствия войны». Офорт. 1633.
187. Пуссен. Смерть Германика. 1626—1627. Миннеаполис. Институт искусств.
188. Пуссен. Танкред и Эрминия. 1630-е гг. Ленинград. Государственный Эрмитаж.
189. Пуссен. Пейзаж с Полифемом. 1649. Ленинград. Государственный Эрмитаж.
190. Пюже. Милон Кротонский. Мрамор. 1682. Париж. Лувр.
191. Лоррен. Утро. 1666. Ленинград. Государственный Эрмитаж.
192. Перро. Восточный фасад Лувра («Колоннада Лувра»). Фрагмент. 1667—1678.
193. Версаль. Вид на Королевский дворец и парк с запада. Архитекторы Луи Лево, Жюль Ардуэн-Мансар, Андре Ленотр. Аэрофотосъемка.

Искусство XVIII века

Искусство Франции

194. Габриэль. Малый Трианон в Версальском парке. 1762—1768.
195. Габриэль. Застройка северной стороны площади Согласия (прежде площади Людовика XV) в Париже. 1753—1765.
196. Боффран. Интерьер отеля Субиз. Овальный зал. 1730-е гг.
197. Ватто. Паломничество на остров Киферу. 1717. Париж. Лувр.

198. Ватто. Вывеска для антикварной лавки Жерсена (правая часть). Около 1721 г. Берлин.
199. Шарден. Натюрморт с зайцем. До 1741 г. Стокгольм. Национальный музей.
200. Шарден. Прачка. Около 1737 г. Ленинград. Государственный Эрмитаж.
201. Латур. Автопортрет. Рисунок. 1750-е гг. Париж. Лувр.
202. Гудон. Статуя Вольтера. Мрамор. 1781. Ленинград. Государственный Эрмитаж.
203. Фрагонар. Поцелуй украдкой. 1780-е гг. Ленинград. Государственный Эрмитаж.

Искусство Италии

204. Спекки и де Санктис. Лестница Испанской площади в Риме. 1721—1726.
205. Тьеполо. Роспись Большого зала палаццо Лабиа в Венеции. Около 1750 г.
206. Гварди. Венецианский дворик. 1770-е гг. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Искусство Англии

207. Хогарт. Утро молодых. Из серии «Модный брак». 1743—1745. Лондон. Национальная галерея.
208. Хогарт. Девушка с креветками. 1740—1750-е гг. Лондон. Национальная галерея.
209. Рейнольдс. Портрет лорда Хитфилда. 1787—1788. Лондон. Национальная галерея.
210. Гейнсборо. «Голубой мальчик» (портрет Джонатана Баттола). Около 1770 г. Сан Марино (США). Галерея Хантингтон.

Искусство XIX века

Искусство Англии

211. Констебль. Телега для сена. 1821. Лондон. Национальная галерея.
212. Тернер. Китобойные суда. 1845. Лондон. Галерея Тейт.

Искусство Испании

213. Гойя. Расстрел в ночь с 2 на 3 мая 1808 года. 1814. Мадрид. Прадо.
214. Гойя. «Что может сделать портной!» Офорт из серии «Капричос». 1793—1797.
215. Гойя. Портрет семьи короля Карла IV. 1800. Мадрид. Прадо.

Искусство Франции

216. Давид. Смерть Марата. 1793. Брюссель. Музей современного искусства.
217. Давид. Клятва Горациев. 1784. Париж. Лувр.
218. Энгр. Портрет Филибера Ривьера. 1805. Париж. Лувр.
219. Жерико. Офицер императорских конных егерей во время атаки. 1812. Париж. Лувр.
220. Жерико. Плот «Медузы». 1818—1819. Париж. Лувр.
221. Делакруа. Резня на Хиосе. 1824. Париж. Лувр.
222. Делакруа. Свобода, ведущая народ (28 июля 1830 года). 1830. Париж. Лувр.
223. Шальгрен. Триумфальная арка на площади Звезды (Этуаль) в Париже. 1806—1836.
224. Рюд. Выступление добровольцев в 1792 году («Марсельеза»). Рельеф Триумфальной арки на площади Звезды (Этуаль) в Париже. 1833—1836.
225. Руссо. Вечер в Кюре. 1850—1855. Толидо (США). Музей искусств.
226. Коро. Порыв ветра. Около 1865—1870 гг. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С.Пушкина.
227. Милле. Человек с мотыгой. 1863. Сан-Франциско. Собрание Кроккер.
228. Домье. Законодательное чрево. Литография. 1834.
229. Домье. Прачка. Париж. Лувр.
230. Курбе. Похороны в Орнане. 1849. Париж. Лувр.
231. К. Моне. Бульвар Капуцинок в Париже. 1873. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
232. Дега. Абсент. 1876. Париж. Лувр.
233. Мане. Олимпия. 1863. Париж. Лувр.
234. Ренуар. Портрет артистки Жанны Самари. Этюд. 1877. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
235. Мане. Бар в Фоли-Бержер. 1881—1882. Лондон. Институт Курто.
236. Роден. Граждане Кале. Памятник перед зданием ратуши в Кале. Бронза. 1884—1886. Открыт в 1895 г.

Искусство Бельгии

237. Менье. Пудлинговщик. Бронза. 1886. Брюссель. Музей старинного искусства.

Искусство США

238. Уистлер. Портрет мисс Сайсли Александер. Гармония серого с зеленым. 1872—1874. Лондон. Национальная галерея.

Искусство Германии

239. Менцель. Железопрокатный завод. 1875. Берлин. Национальная галерея.

Искусство стран Центральной и Юго-Восточной Европы

240. Мыслбек. Св. Анежка. Этюд к памятнику св. Вацлава в Праге. 1898—1899. Чехословакия. Прага. Национальная галерея.
241. Григореску. Крестьянка из Мусчела. 1870-е гг. Румыния. Бухарест. Музей искусств СРР.
242. Мырквичка. Рученица. 1894. Болгария. София. Национальная художественная галерея.
243. Мункачи. Камера смертника. 1878. Венгрия. Будапешт. Венгерская Национальная галерея.
244. Матейко. Станьчик на балу у королевы Боны в Вавеле. 1862. Польша. Варшава. Национальный музей

Искусство конца XIX и XX века

Искусство Франции

245. Сезанн. Персики и груши. 1888—1890. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
246. Сезанн. Автопортрет. 1880. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

247. Ван Гог. Ночное кафе в Арле. 1888. Нью-Йорк. Собрание Кларк.
248. Ван Гог. Автопортрет с перевязанным ухом. 1889. Чикаго. Собрание Блок.
249. Матисс Танец. Панно для особняка С. И. Щукина в Москве. 1909—1910. Ленинград. Государственный Эрмитаж.
250. Гоген. «А ты ревнуешь?» 1892. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
251. Марке. Собор Парижской богоматери. 1910. Ленинград. Государственный Эрмитаж.
252. Стейнлен. Забастовка. Литография. 1898.
253. Майоль. Помона. Бронза. 1907. Прага. Национальная галерея.
254. Бурдель. Стреляющий Геракл. Бронза. 1909. Париж. Музей современного искусства.
255. Пикассо. Девочка на шаре. 1905. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
256. Пикассо. Герника. 1937. Нью-Йорк. Музей современного искусства.
257. Эйфель. Эйфелева башня в Париже. 1889.
258. Корбюзье. Университетский городок в Париже. 1930—1932. Северный фасад.
259. Брейер, Зерфюс, Нерви. Здание секретариата ЮНЕСКО в Париже. 1958.
260. Зерфюс, Камело, Ж. де Майи. Здание Национального центра промышленности и техники в Париже. 1958.

Искусство Италии

261. Нерви, Вителлоцци. Малый Дворец спорта в Риме. 1958—1960.
262. Манцу. Смерть насильственная. Глиняная модель рельефа «Врат смерти» собора св. Петра в Риме. 1949—1964.
263. Гуттузо. Девушка, поющая «Интернационал». 1953. Рим. Собрание Амидеи.

Искусство Германии

264. Кольвиц. Прорыв. Из серии «Крестьянская война». Офорт. 1903—1908.

Искусство Бельгии

265. Мазерель. Расстрел. Из цикла «Страсти человека». Гравюра на дереве. 1918.

Искусство Голландии

266. Мондриан. Композиция с красным, желтым и голубым. 1921. Гаага. Городской музей.

Искусство Мексики

267. Сикейрос. Новая демократия. Роспись Дворца изящных искусств в Мехико. Фрагмент. 1945.
268. Ороско. Окоп. Фреска в Национальной подготовительной школе в Мехико. Фрагмент. 1922—1927.
269. Мендес. «Я жажду!» Из серии «Рио Эскондидо». Гравюра на линолеуме. 1948.

Искусство Соединенных Штатов Америки

270. Райт. Дом Кауфмана («Над водопадом») в Бер Ране. 1936.
271. Рейнгардт, Гаррисон и другие. Рокфеллер-центр в Нью-Йорке. 1931—1947. Общий вид. Аэрофотосъемка.
272. Кент. Ноябрь в северной Гренландии. 1932—1933. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
273. Рейнгардт, Гаррисон и другие. Рокфеллер-центр в Нью-Йорке. Главное здание,
274. Кент. Вершина. Литография. 1928.

Искусство Финляндии

275. Аалтонен. Мир. Гранит. 1950—1952. Лахти.

Искусство стран социализма

276. Мештрович. Мать. 1926—1930. Югославия.
277. Петров. Расстрел. 1954. Болгария. София. Национальная художественная галерея.
278. Баба. Крестьяне. 1958. Румыния. Бухарест. Музей искусств СРР.
279. Покорный. Кузнец. Бронза. 1936. Чехословакия.
280. Дуниковский. Хелена Моджеевская. Из цикла «Вавельские головы». Дерево. 1955. Польша.
281. Домановский. Фреска главного входа Металлургического комбината в Дунауйвароше (Венгрия). Фрагмент. 1954—1955.
282. Кремер. Памятник борцам сопротивления фашизму в Бухенвальде (ГДР). Бронза. 1952—1958.
283. То Нгок Ван. Девушка с лилиями. 1943. Вьетнам.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Аалтонен, Вяйнё 339
Аврамович, Димитрий 305
Агесандр (Александр) 59, 61
Алеш, Миколаш 303
Альберти, Леон Баттиста 140—141, 154
Альст, Кук ван 177
Аман, Теодор 299—300
Аменхотеп Младший 29
Ангелов, Иван 299
Андреееску, Ион 300
Андреа дель Кастаньо 145
Анжелико да Фьезоле, Фра Беато 158
Анфимий из Тралл 79
Апеллес 57
Аполлодор Дамасский 69
Ардуэн-Мансар, Жюль (см. Мансар) 233—235
Архерм 44
Архипенко, Александр 326
Афинодор 61

Баба, Корнелиу 341
Бадиле, Антонио 168
Бален, Хендрик ван 200
Барабаш, Миклош 301
Балканский, Ненко 341
Балла, Джакомо 322
Бастьен-Лепаж, Жюль 286
Бейерен, Абрахам ван 215
Беллини, Джованни 151, 165
Беллоуз, Джордж 335
Бенедетто да Майано 141
Бенчилэ, Октав 300
Бергандер, Рудольф 345
Бернини, Джованни Лоренцо 191—193
Бертольдо ди Джованни 160
Бехзад, Камаладдин 109, 110
Бидструп, Херлуф 339
Бондцин, Герхард 345
Боннар, Пьер 314
Борисовский Г. Б. 333
Борромини, Франческо 190
Босх, Иероним 175
Боттичелли, Сандро (Сандро ди Мариано Филипепи) 146—148
Боффран, Жермен 241
Боэф 60
Брак, Жорж 321—322
Браманте, Донато д'Анджело 152—153, 163
Браувер, Адриан 203
Брейгель, Питер Старший (Мужицкий) 176—179, 203
Бреньо А. 153
Бриг 57
Брунеллески, Филиппо 140—141, 144
Буден, Эжен 290
Бурдель, Антуан 306, 325
Буше, Франсуа 243, 245—246, 248

Ван Дейк (см. Дейк, Антонис Ван) 200-202, 252, 256
Ван Вей 126
Ван Гог, Винцент 315, 317—319
Вазари, Джорджо 136
Варен, Кантен 230
Ватто, Антуан 243—245
Веен, Отто ван 197
Вейден, Рогир ван дер 175
Вейсс, Войцех 344
Веласкес, Диего Родригес де Сильва 189, 221—224, 275
Венев, Стоян 341
Венециано, Доменико 145, 148
Вермер, Ян (Дельфтский) 213—214
Верне, Карл 273
Веронезе, Паоло (Кальяри) 168, 197, 251
Верроккьо, Андреа 148, 154—155, 160, 192
Вешин, Ярослав 299
Виньола, Джакомо Бароцци ди 153, 190
Винкельман, Иоганн Иоахим 72, 238, 250
Виньон, Пьер Александр 270
Вити, Тимотео делла 157
Витрувий 66, 153
Витте, Эмануэль де 212
Вламинк, Морис 319
Вольгемут, Михель 181
Вомака, Вальтер 345
Вьен, Жозеф 267

Габриэль, Жак Анж 242
Гварди, Франческо 251
Гейнсборо, Томас 255—257, 261, 307
Генри, Роберт 335
Георгиева, Мара 340
Герен, Пьер Нарсис 273, 274
Герымский, Александр 305
Герымский, Максимильян 305
Гиберти, Лоренцо 142—143, 292
Гирландайо, Доменико 146, 160
Глейр, Г.-Ш. 290, 291
Гложник, Винцент 344
Гоген, Поль 315—317
Гойен, Ян ван 214
Гойя-и-Луспентес, Франсиско 260, 263—266, 287
Го Си 126
Гольбейн, Ганс Младший 184—186, 252, 254
Гольбейн, Ганс Старший 185
Горно-Поплавский, Станислав 343
Гравело, Грювер 256
Грёз, Жан Батист 248
Григореску, Николае 300
Гро, Антуан 273
Гропиус, Вальтер 332
Гросс, Георг 322
Грундиг, Леа 345
Грюневальд, Маттиас (мастер Маттиас, Готхарт-Нейтхардт) 184
Гудон, Жан Антуан 249
Гус, Гуго ван дер 175
Гуттузо, Ренато 323, 330, 338

Давид, Жак Луи 248, 267—271
Дали, Сальватор 335
Далчев, Любомир 341
Даниил, Константин 305
Дега, Эдгар (де Га, Илер Жермен Эдгар) 288—289
Дейк, Антонис Ван 200—202, 252, 256
Делакруа, Эжен 8, 230, 260, 262, 274—277, 280, 287, 299, 315
Деларош, Поль 282
Делоне, Робер 322
Дерен, Андре 319
Деспио, Шарль 326
Джефферсон, Томас 307
Джонс, Иниго 252
Джотто ди Бондоне 138—139, 144, 149

Джорджоне (Джорджо Барбарелли да Кастельфранко) 151, 164—166
Диаз де ла Пенья, Нарсис Виржиль 282
Дикс, Отто 322
Димитров-Майстора, Владимир 341
Добиньи, Шарль Франсуа 282
Домановский, Эндре 343
Домье, Оноре 260, 278—280, 315, 318, 327
Донателло (Донато ди Никколо ди Бетто Барди) 142,—144, 148, 155, 160, 192
Доспевский, Станислав 298
Дубай, Орест 344
Дуниковский, Ксаверий 343
Дюпре, Жюль 282
Дюрер, Альбрехт 181—185, 274, 296

Еманунлова, Васка 340

Жаля, Ион 342
Жерико, Теодор 260, 273—274, 275
Жилло, Клод 244

Забранский, Адольф 344
Зейц, Густав 345

Иванов Александр Андреевич 306
Икинс, Томас 308, 309
Иктин 50
Имхотеп 23
Инени 29
Йорданс, Якоб 201, 202
Иримеску, Ион 342
Исидор из Милета 79
Исковеску, Барбу 299
Иупа 29

Калликрат 50
Калло, Жак 226—228, 244
Кальф, Виллем 215
Кандинский, Василий 333, 334
Караваджо, Микеланджело Меризи да 189, 193—195, 197, 208, 219, 228
Караджа, Борис 342
Карас, Векослав 306
Карра, Карло 322
Карраччи, Агостино 195
Карраччи, Аннибале 195—196
Карраччи, Людовико 195
Кастаньо, Андреа дель (см. Андреа дель Кастаньо) 145
Кент, Рокуэлл 330, 335
Кереньи, Йене 342
Клас, Питер 215
Клитий 45
Кокошка, Оскар 322
Кольвиц, Кете (Кете Шмидт) 322, 327—329
Констебль, Джон 257, 260—262, 275
Кораццп, А. 304
Коро, Камиль 281
Кортона, Пьетро да 196
Косарек, Адольф 303
Крамской Иван Николаевич 274
Кранах, Лукас 184
Кремер, Фриц 345
Креспи, Джузеппе Мария 196
Критий 46
Крстич, Джордже 306
Кулисевич, Тадеуш 343
Курбе, Гюстав 260, 284—287, 291, 296, 306, 309, 315
Кутюр, Тома 287

Лабруст, Анри 278
Лада, Йозеф 344
Лазаров, Иван 340
Лакс, Джордж 335
Лангханс, Карл 294
Ланфан, Пьер Шарль 307
Ластман, Питер 208
Латур, Жорж де 228
Латур, Морис Кантен де 247—248
Лебрен, Шарль 233—234
Лево, Луи 233
Леду, Клод Никола 269—270
Леже, Фернан 323
Лейбль, Вильгельм 296
Лейн, Ф.-Х. 308
Ле Корбюзье (Шарль-Эдуард Жаннере) 331—332
Леонардо да Винчи 137, 154—158, 160, 161, 164, 165, 181, 197, 274
Ленен, Луи 228—229, 244
Ленотр, Андре 233
Леохар 55
Лермитт, Леон 286
Ли Ди 127
Лингнер, Макс 345
Липпи, Филиппо Фра 145
Липшиц, Жак 326
Лисипп 56
Ли Сы-сюнь 126
Ли Чжао-дао 126
Ли Чэн 126
Лоренс, Томас 257
Лоррен, Клод Желле 232, 261
Лукьян, Штефан 300

Мадарас, Виктор 301
Мадерна, Карло 191, 192
Мазаччо 144—145, 149
Мазерель, Франс 323, 328—329
Майоль, Аристид 325—326
Малевич, Казимир 333
Мане, Эдуард 260, 287—288, 309
Манес, Иозеф 302
Мансар, Жюль Ардуэн 233—235
Мантенья, Андреа 149—151
Манцу, Джакомо 330, 339
Марке, Альбер 319, 321
Маржак, Юлиус 303
Мартинес, Хосе Лусана 263
Матейко, Ян 304
Матисс, Анри 319—320, 323
Маунт, Уильям Сидней 308
Ма Юань 127
Медря, Корнель 342
Мендес, Леопольдо 337
Менцель, Адольф фон 293, 295—296
Менье, Константен 296—297
Метсю, Габриэль 212
Мештрович, Иван 306
Микеланджело, Буонароти 72, 137, 142, 152, 156, 160—165, 181, 183, 190, 192, 196, 197, 273, 275, 291
Милле, Франсуа 282—284, 296, 318
Мирон 48
Мис ван дер Роэ, Людвиг 332
Михаловский, Петр 304
Мнесикл 50
Мондриан, Питер Корнелиус 333
Моне, Клод Оскар 289, 290, 291

Моронобу, Хисикава 133
Мункачи, Михай 301—302, 343
Мурильо, Бартоломе Эстебан 225
Мырквичка, Иван 299
Мыслбек, Иозеф Вацлав 303, 344

Нагель, Отто 345
Наст, Томас 310
Негулич, Ион 299
Нерви, Пьер Луиджи 333
Несиот 46
Никий 55
Нимейер, Оскар (Оскар Нимейер Суарис Филью) 333

Одран, Клод 244
Ороско, Хосе Клементе 336
Остаде, Адриан ван 211

Павлович, Николай 298
Палладио, Андреа 152—154, 164, 190
Пармиджанино (Мацолла, Франческо) 164
Патцан, Пал 342
Пачеко, Франсиско 222
Перре, Огюст 314
Перро, Клод 235
Персье, Шарль 270
Перуджино, Пьетро 157
Перуцци, Бальдассаре 163
Петров, Илия 341
Пикабия, Франсис 334
Пикассо, Пабло (Руис-и-Пикассо) 319, 321, 322—325
Пиль, Чарльз-Уилстон 307
Писсарро, Камиль 289, 291
Покорный, Карел 344
Полигнот 57
Полидор 61
Поликлет 52, 71
Поллак, М. 301
Поллок, Джексон 334
Понтормо, Якопо Каруччи 164
Порта, Джакомо делла 190
Поттер, Пауль 214
Поццо, Андреа 196
Пракситель 54, 55, 57
Пуркине, Карел 302
Пуссен, Никола 229—232, 271, 315
Пьеро делла Франческа 148—149
Пюже, Пьер 235

Рафаэль Санти 137, 157—160, 163, 165, 181, 271, 287
Раймонди, Марк Антоний 287
Райт, Франк Ллойд 332
Реберн, Генри 257, 258
Рейнольдс, Джошуа 254—257
Рейсдаль, Якоб ван 205, 214—215
Рембрандт, Харменс ван Рейн 170, 179, 189, 207—211, 213
Рен, Кристофер 252
Ренуар, Огюст, 289, 291
Рёблинг, Вашингтон 310
Рёблинг, Джон Огастес 310
Рибальта, Франсиско 219
Рибера, Хусепе 219, 220
Ривера, Диего 336
Роббиа, Андреа делла 141
Родаковский, Генрик 304
Роден, Огюст 97, 287, 291—293, 296, 306
Розенталь, Константин 299
Рогир ван дер Вейден (Роже де ла Пастюр) 175
Ромни (Ромней), Джордж 257
Росселлино, Бернардо 141
Рубенс, Питер Пауль 179, 197—200, 202, 222, 244, 275
Рунге, Филипп Отто 294
Руо, Жорж 319, 322
Руссо, Теодор 282
Рюд, Франсуа 277, 280

Салли, Томас 307
Сангалло Младший, Антонио да 153, 163
Сансовино (Татти), Якопо 164, 165
Сванненбурх, Яков 208
Сезанн, Поль 315—316, 321
Сенмут 30
Сент-Годенс, Огастес 308, 310
Синеи-Мерше, Пал 302
Сикейрос, Давид Альфаро 336, 337
Сислей, Альфред 289, 291
Скопас 54, 55
Скварчоне 150
Слоун, Джон 335
Снейдерс, Франс 202—203
Содома 158
Станчев, Христо 299
Стасов Владимир Васильевич 296
Стейнлен, Теофиль Александр 327
Стен, Ян 205, 212
Стюарт, Гилберт 307
Султан Мухаммед 110
Сурбаран, Франсиско 220—221
Суфло, Жак Жермен 243
Сюй Вэй 127
Сяраку, Тесюсай 133

Таканобу, Фудзивара 132
Танги, Ив 335
Тардье 268
Таслицкий, Борис 338
Тенирс, Давид 204
Тенкович, Милош 306
Терборх, Герард 212
Тернер, Дзожеф Мэллорд Уильям 262—263
Тинторетто (Якопо Робусти) 168—170
Тициан (Тициано Вечеллио) 137, 151, 165—168, 197, 230
Тоница, Николае 300
Торвальдсен 46
Тори 131
Трамбалл, Джон 307
Трепковский, Тадеуш 343
Тройон, Констан 282
Тулуз-Лотрек, Анри де 326
Тутмес 31
Тьеполо, Джованни Баттиста 251

Узунов, Дечко 341
Уистлер, Джеймс Эббот Мак-Нейл 308—310
Утамаро, Китагава 133
Утрилло, Морис 314
Уэджвуд, Джошуа 258

Фабрициус, Карель 211, 213
Фидий 50—52, 66
Фальконе, Этьен Морис 7, 249
Фонтана, Доменико 191
Фонтен, Франсуа 270
Фортуни 107
Фрагонар, Жан Оноре 248
Фридрих, Каспар Давид 294—295
Фужерон, Андре 338
Фуллер, Ричард Бакминстер 333
Фунев, Иван 340

Хальс, Франс 189, 205—208, 213
Хартунг, Ганс 334
Харунобу, Судзуки 133
Хатиан 29
Хеда, Виллем 215
Хейман, Френсис 256
Хелмоньский, Юзеф 305
Хид, И.-Д. 308
Хобан, Джемс 307
Хоббема, Мейндерт 205, 215
Хогарт, Уильям 252—254
Хокусай, Кацусика 133—134
Холлоши, Шимон 302
Хомер, Уинслоу 308—309
Хоох, Питер де 213
Хэдсон, Томас 254

Чермак, Ярослав 302
Чжу Да 127
Чукуренку, Александр 341

Шальгрен, Франсуа 270
Шарден, Жан Батист Симеон 243, 246—248,

Швабинский, Макс 344
Шерментовский, Юзеф 304
Шинкель, Карл Фридрих 294
Штробль, Жигмонд Кишфалуди 342
Штурза, Ян 303

Щенсный-Коварский, Фелициан 344

Эйк, Губерт ван 172
Эйк, Ян ван 172—175, 178
Эксекий 45
Эль Греко (Доменико Теотокопули) 217—220
Энгр, Жан Огюст Доминик 270—272
Эрготим 45
Эрерра Старший, Франсиско 222
Эйфель, Густав 313
Эффель, Жан (Франсуа Лежён) 330, 338

Якшич, Джура 305

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. М. Т. Кузьмина, Н. Л. Мальцева
Роль искусства в обществе 5
Виды искусства 7
Жанры 9
Стиль 9
Значение художественного наследия 10

Первобытное искусство. Н. Л. Мальцева 11
Палеолит 13
Мезолит и неолит 15
Эпоха бронзы 16

Искусство древнего мира . 19
Искусство Древнего Египта. Н. А. Виноградова 21
Додинастический период 22
Искусство Древнего царства 23
Искусство Среднего царства 26
Искусство Нового царства 28
Искусство Амарны 30
Позднее время 32

Искусство Передней Азии. Н. А. Виноградова 32
Искусство Ассирии 33

Эгейское искусство. М. Т. Кузьмина 34
Троя. Крит 34
Тиринф. Микены 36

Искусство Древней Греции. М. Т. Кузьмина 37
Искусство гомеровской Греции 39
Искусство архаики 40
Искусство греческой классики 45

Искусство эпохи эллинизма. М. Т. Кузьмина 57
Искусство эллинистической Греции . 59
Искусство Александрии 59
Искусство Пергама 60
Искусство Родоса 60

Искусство Древнего Рима. Н. Л. Мальцева 61
Искусство Римской республики 63
Искусство Римской империи 66

Искусство средних веков 75
Византийское искусство. Н. Л. Мальцева 77
Византийское искусство 6—7 веков 78
Византийское искусство середины 9 — начала 13 века 82
Византийское искусство середины 13 — середины 15 века 84

Искусство Западной и Центральной Европы. Н. Л. Мальцева 85
Романское искусство 86
Готическое искусство 93

Искусство стран Ближнего и Среднего Востока. Т. П. Каптерева 103
Искусство стран Ближнего Востока 103
Искусство стран Среднего Востока 107

Искусство Индии. Н. А. Виноградова 110
Искусство Древней Индии 111
Искусство средневековой Индии 115

Искусство Китая. Н. А. Виноградова 118
Искусство Древнего Китая 119
Искусство средневекового Китая 122

Искусство Японии. Н. А. Виноградова 130

Искусство эпохи Возрождения 135

Искусство Италии. М. Т. Кузьмина, Ю. Д. Колпинский 137

Искусство Проторенессанса 138
Искусство раннего Возрождения 139
Искусство Высокого Возрождения 151
Искусство позднего Возрождения 168

Искусство Нидерландов. Н. Л. Мальцева 170

Живопись 15 века 172
Живопись 16 века 176

Искусство Германии. Н. Л. Мальцева 179

Искусство XVII века 187

Искусство Италии. М. Т. Кузьмина 189
Искусство Фландрии. Н. Л. Мальцева 196
Искусство Голландии. М. Т. Кузьмина 204
Искусство Испании. Н. Л. Мальцева 216
Искусство Франции. Н. Л. Мальцева 225

Искусство первой половины 17 века 225
Искусство второй половины 17 века 232

Искусство XVIII века 237

Искусство Франции. Н. Л. Мальцева 239

Искусство Италии. М. Т. Кузьмина 250
Искусство Англии. М. Т. Кузьмина 252

Искусство XIX века 259

Искусство Англии. М. Т. Кузьмина 261

Искусство Испании. Т. П. Каптерева 263
Искусство Франции. М. Т. Кузьмина 266

Искусство конца 18 — начала 19 века 266
Искусство первой трети 19 века 270
Искусство середины 19 века 277
Искусство последней трети 19 века 286

Искусство Германии. М. Т. Кузьмина 293

Искусство Бельгии. Н. Л. Мальцева 296

Искусство стран Центральной и Юго-Восточной Европы. М. Т. Кузьмина 297

Искусство Болгарии 298
Искусство Румынии 299
Искусство Венгрии 301
Искусство Чехословакии 302
Искусство Польши 303
Искусство Югославии 305

Искусство США. М. Т. Кузьмина 307

Искусство конца 18 — первой трети 19 века 307
Искусство середины и второй половины 19 века 308

Искусство конца XIX и XX века 311

Искусство Западной Европы конца XIX века до 1917 года. Н. Л. Мальцева 313
Искусство Западной Европы и Америки после 1917 года. Н. Л. Мальцева 329
Искусство стран социализма. М. Т. Кузьмина 339

Искусство Болгарии 340
Искусство Румынии 341
Искусство Венгрии 342
Искусство Польши 343
Искусство Чехословакии 344
Искусство Германской Демократической Республики 345

Список иллюстраций 348

Указатель имен 354

«ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО ИСКУССТВА»

Редактор Р. В. Тимофеева

Художник А. М. Яспнский

Художественные редакторы
Н. И. Калинин и Л. А. Иванова

Технический редактор Р. П. Бачек

Корректор Б. М. Северина

Подписано к печати 9/VI 1971. А05014
Бумага типографская № 1.
Формат $84 \times 108^1/_{16}$
Усл. печ. л. 49,56. Уч.-изд. л. 42,567
Тираж 50 000 экз.
Издательство «Искусство», Москва, К-51
Цветной бульвар, 25. Изд. № 507
Заказ 3568 Московская типография № 2
Москва, проспект Мира, 105
Цена 2 р. 48 к.

